

TAMPEREEN YLIOPISTO

Maiju Mäkipörhölä

KUVATAIDEASIAANTUNTIJOISTA KULTTUURIVÄLITTÄJIKSI

**Sanomalehtien avustajina toimivien kuvataidekriitikoiden asiantuntijuus ja
rooli kahden kentän välillä**

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Lokakuu 2015

Taidekriitikon arkkityyppi on taidekentän legitimoima asiantuntija, joka tukeutumalla subjektiiviseen kokemukseensa, omiin poikkeuksellisiin kykyihinsä, laajaan kokemukseensa, erityiseen oppineisuuteensa sekä jalostuneeseen herkkyyteensä aistia taiteen ilmiöitä ja kehityskulkuja lausuu sanomalehdessä sivistyneen arvionsa taideobjektista. Kriitikko käyttää taiteen sanastoa ja käsitteistöä, puhuttelee ensisijassa taiteilijoita, taidekentän toimijoita ja taiteen yleisöjä sekä ottaa osaa taiteen sisäiseen keskusteluun ja taiteen kehittämiseen. Kuitenkaan mielestäni tämä määritelmä ei ole enää pätevä kuvaamaan päivälehtien kriitikoita. Niin taidekentän, journalismin kuin yhteiskunnan muutosten myötä reunaehdot ja odotukset kriitikon toiminnalle ovat muuttuneet.

Tutkimuksella pyrin päivittämään kuvaa sanomalehtien avustajina toimivista asiantuntijakriitikoista sekä kriitikoiden asiantuntijuudesta ja roolista niin taide- kuin journalismin kentällä. Tutkimus keskittyy erityisesti sanomalehtiin vakituisesti kirjoittaviin kuvataidekriitikoihin ja selvittää, millaisista tiedoista, taidoista ja ominaisuuksista kriitikot näkevät asiantuntijuutensa rakentuvan sekä millaisena he näkevät suhteensa taidekenttään ja journalismiin. Kuvataidekriitikoiden omalla näkemyksellä asiantuntijuudestaan ja roolistaan haluan kyseenalaistaa kriitikon rooliin, työtapoihin ja tekstiin liittyviä olettamuksia. Kyseessä on haastattelututkimus, jota varten haastattelen yhdeksän kuvataidekriitikkoa, jotka kirjoittavat kahdeksaan suomalaiseen maakunta- tai valtakunnalliseen lehteen. Valmista haastatteluaineistoa tarkastelen laadullisen sisällönanalyysin keinoin.

Tutkimukseni nivoutuu osaksi kulttuurijournalismin sekä journalismin reuna-alueiden ja freelance-journalismin tutkimuskenttää. Taiteen ja journalismin välillä tasapainoileva kulttuurijournalismi ja sen asiantuntijuus nähdään jakautuvan esteettiseen ja journalistiseen paradigmaan, joista viime aikoina kulttuuritoimituksissa ja -sivuilla yhä hallitsevammaksi on noussut journalistinen toimintatapa ja näkökulma. Toisaalta sanomalehtien ja varsinkin kulttuurisivujen sisällöntuotannosta vastaavat yhä suuremmissa määrin toimituksen ulkopuolella työskentelevät freelance-journalistit ja kulttuuriavustajat. Nämä kehityskulut jakavat uudelleen kenttien toimijoiden rooleja ja muokkaavat heidän asemaansa.

Loppupäätelmäni on, että kuvataidekriitikoita ei voi enää kiistatta olettaa taidekentän tai esteettisen paradigman edustajiksi. Kriitikot ammentavat ja hyödyntävät osaamista kulttuurijournalismin molemmilta kentiltä, ja toisaalta monet tiedot, taidot ja ominaisuudet eivät luontevasti palaudu vain yhdelle kentälle. Kuvataidekriitikon asiantuntijuudessa tärkeiksi nousevat laaja-alainen kulttuurintuntemus, kirjoitus- ja ilmaisutaito sekä oman identiteetin näkyvyys. Vaikka koulutus- ja ammatillinen tausta vaikuttavat kriitikon asiantuntijuuteen, rooliin ja toimintaan, selvimmin kriitikoita ohjaa heidän näkemyksensä sanomalehden ihanteista ja tavoitteista. Työn osa-aikaisuus ja kriitikon asema toimituksen ja journalismin ulkopuolisena rasittavat kriitikoiden mahdollisuuksia kehittää asiantuntijuuttaan ja ottaa osaa työtään koskevaan keskusteluun. Harva kuvataidekriitikko lukeutuu journalismin toimijaksi, vaan pikemminkin kriitikot kokevat toimivansa välittäjinä kahden kentän välillä.

Asiasanat: kulttuurijournalismi, taidekritiikki, kriitikko, avustaja, freelance, asiantuntijuus

SISÄLLYSLUETTELO

1. Kulttuurijournalismin ytimessä ja reunalla	1
1.1. Kohdistus kuvataideavustajien asiantuntijuuteen	2
1.2. Tutkimuskenttä aiheen liepeillä	4
1.3. Käsitteiden moninaisuus, epämääräisyys ja ongelmallisuus	6
1.4. Tutkielman rakenne	8
2. Kriittikiä taiteen kentällä, kentälle ja kentästä	10
2.1. Kriittikki taidekentän sisäisenä keskusteluna	10
2.1.1. Taidekriittikki totuudentorvena taidekeskustelussa	12
2.1.2. Taidekriittikin paine muuttua	15
2.2. Kulttuurijournalismin näkemys taiteen kentästä	16
2.2.1. Kulttuurikriittikki kulmakivenä ja kummajaisena kulttuurisivuilla	19
2.2.2. Kuvataidekriittikki kilpailijana populaareilla kulttuurisivuilla	25
3. Kumman kentän asiantuntijoita?	28
3.1. Kulttuurisen pääoman haltijoita taidekentällä	32
3.1.1. Taidekentän laillistamat asiantuntijat	34
3.1.2. Tiedonvälittäjiä, taidekasvattajia, taiteen uranuurtajia vai jopa taiteilijoita?	35
3.2. Välittäjiä ja käytäntöjen taitajia kulttuurijournalismissa ja -kriittikissä	37
3.2.1. Toimittajat hallitsevat journalismin käytännöt	39
3.2.2. Freelancerit vapaina ulkopuolisina	42
3.2.3. Kulttuurijournalistit kahden paradigman puristuksessa	44
3.2.4. Kriittikko jumissa erityisalan asiantuntijan roolissa	49
3.3. Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset	53
4. Tutkimusaineistona ja -menetelminä kriittikoiden haastattelut	55
4.1. Tutkimuksen kuvataidekriittikoiden ryhmäkuva	55
4.2. Yksilön näkemyksistä yhteisiin solmukohtiin	59

5. Kuvataidekriitikon osaamisen rajat	66
5.1. Omasta taustasta yleisiin taitovaatimuksiin	67
5.1.1. Tiedot ja taidot kahtaalta	69
5.1.2. Taide ei ole pelkkää kuvataidetta	70
5.1.3. Kirjoittavat kuvataidekriitikot	76
5.1.4. Kirjoittajia, mutta ei toimittajia?	80
5.1.5. Kaikkea ei voi oppia lukemalla tai opettelemalla	86
5.2. Vahvuudet omasta taustasta ja työn vaatimuksista	89
5.3. Vajavaisuus omasta osaamisesta ja halu oppia uutta	100
6. Taidetta kunnioittaen ja journalismia kyseenalaistaen	110
6.1. Irralleen pyristelevät taidekentän sisäpiiriläiset	110
6.2. Toimituksiin ulkopuolelta koputtelevat avustajat	118
7. Johtopäätökset: Asiantuntijuus kahdelta kentältä ja vapaudesta ilman vakituisuutta	140
7.1. Vähemmän ekspertti, enemmän välittäjä	140
7.1.1. Irtiotto esteettisen paradigman ääripäästä	144
7.1.2. Kriitikot toimikenttien saranassa	146
7.2. Kuvataidekriitikoista freelance-kirjoittajiksi?	147
7.3. Tutkimuksen ongelmat ja jatkotutkimus	151
Lähteet	154
Liitteet	158

1. Kulttuurijournalismin ytimessä ja reunalla

Kulttuurijournalismi ja -kritiikki ovat aina tasapainoilleet journalismin ja taidemaailman välillä, ja niiden suhde niin taidekenttään kuin sanomalehteen ja sen yleisöön on ollut hämärä. Viimeaikaisten tutkimusten mukaan kulttuurijournalismi on menettänyt sidettään taidekenttään ja omaksunut yhä enenevissä määrin journalismin tavoitteita ja toimintaperiaatteita – kulttuurijournalismi on siirtynyt niin sanotusta esteettisestä paradigmat läheemmäs journalistista paradigmaa (esim. Jaakkola 2015). Tämä tarkoittaa monenlaisia muutoksia kulttuurijournalismin aiheissa, juttutyypeissä, sisällöissä ja uutiskriteereissä sekä kirjoittajien työskentelytavoissa ja ammatti-identiteetissä. Kärjistetysti ajatellen toimituksissa ”*kulttuuritoimittajista on tullut kulttuuritoimittajia*” (Hellman ja Jaakkola 2009, 39; korostus alkuperäisessä). Perinteisesti kulttuuritoimittajien lisäksi sanomalehtien kulttuurisivujen sisällön tuotantoon osallistuu suuri joukko ulkopuolisia avustajia, joiden työtehtävät vaihtelevat avustajien erityisalojen ja toimituksen tarpeiden mukaan. Kun kulttuuritoimittajat keskittyvät yhä enenevissä määrin uutistuotantoon, samalla päivälehtikritiikin kirjoittaminen on siirtynyt yhä enemmän toimitusten ulkopuolelle freelance-kriitikoille (esim. Jaakkola 2014). Avustajien kirjoittamien kritiikkien osuus on kasvanut tasaisesti viimeiset 30 vuotta, ja lähentelee 70 prosenttia kaikesta kulttuurikritiikistä (Jaakkola 2014, 394). Samalla aikavälillä näkyy viitteitä kulttuurikritiikin painopisteen siirtymisestä korkeakulttuurista populaarikulttuuriin, ja esimerkiksi kuvataidekritiikin – yhden kulttuurikritiikin perinteisimmistä lajeista – määrä on vähentynyt hieman, mutta tasaisesti (Jaakkola 2014, 392).

Monesti sanomalehtikritiikkiä kirjoittavien avustajien ajatellaan kirjoittavan esteettiseltä näkökulmalta taidekentän sisäpiiristä käsin taidealan asiantuntijakriitikkoina (esim. Hurri 1993). Tutkimuksissakin nimikkeellä kriitikko viitataan esteettisen paradigman ääripäähän – sanomalehden sisällöntuottajaan, jonka tavoitteena on taiteen laadun ja sivistyksen edistäminen sivistyneelle yleisölle, kirjoituksen näkökulmana taiteenalan sisäisten kysymysten ruodinta ja perustelun välineenä esteettiset teoriat ja oma subjektiivinen kokemus (Jaakkola 2010, 86). Kriitikon oma rooli perustuu auktoriteettiseen asemaan taidekentällä (mt.). Mielestäni tämä kuva kriitikoista vaikuttaa varsin yksipuoliselta ja tuntuu pohjaavan aikaan, jolloin koko kulttuurijournalismin näkökulma oli erilainen. Tutkimukseni tarkoitus on päivittää kuvaa kriitikoiden asiantuntijuudesta ja roolista suhteessa taidekenttään ja journalismiin. Oma tutkimukseni tarkastelee, miten kuvataidekritiikkiä kirjoittavat toimituksen ulkopuoliset avustajat ymmärtävät oman asiantuntijuutensa ja suhteensa kuvataidekritiikin asiantuntijuuden kahteen kenttään. Pyrkimyksenä on selvittää, millaisina kuvataidekritiikot näkevät oman alansa tieto- ja taitovaatimukset ja kuinka he itse suhteutuvat niihin sekä millainen on kuvataidekritikoiden rooli, suhde muihin toimijoihin ja osaaminen niin

taidekentällä kuin kulttuurijournalismissa. Tarkoitukseni ei ole normatiivisesti määritellä, mitä kuvataidekriitikoiden asiantuntijuuden tulisi ideaalisti olla, vaan laadullisen haastattelututkimuksen keinoin antaa myös journalismin ulkopuolisille toimijoille mahdollisuus päästä kertomaan omasta asiantuntijuudestaan ja roolistaan toimintakentällä.

Juuri kriitikoihin ja asiantuntijuuteen keskittyvää tutkimusta perustele se, että laadukkaan kulttuurijournalismin takeena kulttuuritoimituksissa ei pidetä vain ammattitaitoista kulttuurijournalistia vaan myös asiantuntevaa kritiikkiä (esim. Salonen 2013).

Kulttuuritoimituksissa työskentelevien kulttuurijournalistien asiantuntijuutta ja ammatti-identiteettiä on tutkittu aiemminkin, mutta nyt näkökulma on toimitusten ulkopuolisissa avustajissa. Näin ollen myös journalismin reuna-alueiden edustajat pääsevät ottamaan osaa kulttuurijournalismin muutosta koskevaan keskusteluun. Näin ollen tutkimus kytkeytyy myös journalismin reuna-alueiden tutkimukseen ja freelance-journalismin yleistymiseen. Kyseessä on laadullinen tutkimus, joka kuvaa toimitusten ulkopuolisten avustajien näkemyksiä omasta asiantuntijuudestaan ja työskentelystään journalismin kyljessä. Tutkimuksen aineisto koostuu yhdeksän vakituisesti avustajana toimivan kuvataidekriitikon teemahaastatteluista. Kuvataidekriitikot edustavat kahdeksaa suomalaista maakunta- tai valtakunnallista lehteä.

1.1. Kohdistus kuvataideavustajien asiantuntijuuteen

Tutkimus selvittää, kuinka sanomalehtien avustajina toimivat kuvataidekriitikot ymmärtävät oman asiantuntijuutensa sekä kuinka kriitikot suhteutuvat ja suhtautuvat kuvataidekriitikin asiantuntijuuden kahtiajakaisuuteen. Journalismin kentällä tutkimusaiheeni liittyy kulttuurijournalismin tutkimuskenttään. Journalistisessa tutkimuksessa on aiemmin perehdytty siihen, kuinka kulttuuritoimittajat hahmottavat oman asiantuntijuutensa ja siten oman identiteettinsä asiantuntijana (esim. Jaakkola 2010, Supinen 2003). Tutkimusten mukaan kulttuurijournalismi ja siinä samassa kulttuurikritiikki kiinnittyvät yhä tiukemmin osaksi journalismia ja sen tavoitteita ja kriteerejä (esim. Jaakkola 2015, 2010). Näissä tutkimuksissa paino on ollut pääasiallisesti kulttuuritoimittajien, eli journalismin erityisalan asiantuntijoiden, tutkimuksessa. Kuitenkin todellisuus on, että nykyään yhä useammin kulttuurijournalismia ja varsinkin kulttuurikritiikkiä kirjoittavat ulkopuoliset avustajat (Jaakkola 2014, 393–394). Ulkopuolisten avustajien on oletettu selkeimmin edustavan kriittikkoina niin sanottua esteettistä paradigmaa, eli kirjoittavan taidekentän näkökulmasta ja sen tavoitteiden mukaisesti (Jaakkola 2010, 238). Kirjoittajathan ovat usein taiteilijoita, taiteentutkijoita ja taideinstituutioissa työskenteleviä, joten oletuksena tämä ei ole hämmästyttävä. Näkemys perustuu kuitenkin pitkälti perinteiseen kuvaan taidekentän puolelta ja

puolesta puhuvista autoritäärisistä asiantuntijakriitikoista, ja kukaan ei ole kysynyt kriitikoilta itseltään heidän omaa näkemystä toimenkuvasta, sen vaatimuksista ja omasta paikantumisesta toimikentille. Lisäksi tutkimusaiheeni nivoutuu journalismin reuna-alueiden tutkimukseen, toimituksen ulkopuolella työskentelevän mutta journalistista sisältöä tuottavan työvoiman tutkimiseen (esim. Pakkanen 2011). Journalismin professionalismin muutosten myötä yhä enenevä määrä ulkopuolisia avustajia, jotka tuottavat sisältöä eri välineisiin, nähdään eräänlaisina freelance-toimittajina huolimatta koulutustaustastaan. Kiinnostavaa on, miten kulttuurikritiikkiä kirjoittavat avustajat kokevat oman suhteensa toisaalta omaan asiantuntija-alaansa ja toisaalta journalismiin.

Täysin henkilökohtaisesta mielenkiinnostani haluaisin kääntää huomion pelkkään kuvataidekritiikkiin ja sen kirjoittajien ajatuksiin asiantuntemuksesta. Sinällensä kuvataidekriitikot ovat mielenkiintoinen tutkimuskohde, koska ainakaan ihan viime vuosina heihin ei ole Suomessa kiinnitetty samalla tavalla erityishuomiota kuin esimerkiksi teatteri- tai musiikkikritiikkoihin (esim. Järvelä 2012, Heikkonen 2012). Kuvataidekritiikki on varmasti yksi kulttuurijournalismin vanhimpia ja perinteisesti arvostetuimpia juttutyyppisiä. Toisaalta korkeakulttuuria edustavalta kuvataidekritiikiltä voisi erityisesti kuvitella vaadittavan taidemaailman asiantuntijuutta, subjektiivista tulkintaa ja persoonallista ilmaisua. Juuri kuvataidekritiikkiä on erityisesti syytetty elitistisyydestä, ja sitä on vaadittu laskeutumaan norsunluutornistaan jo vuosikymmenien ajan (esim. Hurri 1993). Viime aikoina kritiikin on myös moitittu vähenneen ja muuttuneen yhä vähemmän kriittiseksi – näyttelyiden pelkäksi kuvailuksi ja ”puffaamiseksi” (esim. Ihonen 2000). Kuvataidekriitikot eivät enää puhuttele taiteilijoita ja taidekenttää, eivätkä heidän kritiikkinsä toisaalta kiinnosta sanomalehden suuria yleisöjäkään (esim. Kangaspunta 2011). Kuvataidekriitikot eivät ole koskaan olleet, eivätkä luultavasti koskaan tule olemaan, yhtenäinen ryhmä. Ei ole olemassa mitään koulutussuuntausta tai muodollista pätevyyttä, joka antaisi asiantuntijuuden toimia kuvataidekriittikkona. Kuvataidekriitikot voivat olla niin kulttuurijournalisteja, taiteilijoita, taidehistorioitsijoita, erilaisten taideinstituutioiden työntekijöitä kuin taiteeseen intohimoisesti suhtautuvia maallikoita. Juuri tämän vuoksi on mielenkiintoista kuulla juuri kuvataidekriitiikin kirjoittajilta, millaisena he näkevät asiantuntijuutensa raamit – Mitkä ovat kuvataidekriitikoiden valmiudet kirjoittaa kritiikkiä? Millainen on heidän työskentelyprosessinsa? Millaisena on heidän suhteensa ja suhtautumisensa journalismiin ja kulttuurijournalismiin sekä niiden muuttuneisiin vaatimuksiin?

1.2. Tutkimuskenttä aiheen liepeillä

Kulttuurijournalismia on tutkittu viime aikoina kohtalaisen paljon Suomessa, mutta journalistinen tutkimus on keskittynyt erityisesti sanomalehtien kulttuuriosastojen tutkimukseen. Perustavana ajatuksena tutkimuksessa on, että kulttuurijournalismi on viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana vähitellen siirtynyt esteettisestä kirjoittamisen näkökulmasta kohti yhä journalistisempaa otetta (esim. Jaakkola 2015). Sekä kulttuuritoimittajien ammatti-identiteetti, toimenkuva ja työskentelyn edellytykset kulttuuriosastoilla että tuotetut sisällöt ja puhettavat kulttuurisivuilla ovat muuttuneet, ja kaikkiin näihin tutkimus on tarttunut (esim. Supinen 2003, Jaakkola 2015 ja 2010, Hurri 1993, Salonen 2013). Kulttuurijournalismia käsittelevässä tutkimuksessa on myös ajoittain käännytty tutkimaan yleisöä, tekstiä tai muita kuin toimittajia kulttuurijournalismin sisällön tuottajina (esim. Järvelä 2012, Kangaspunta 2011, Heikkonen 2012). Esimerkiksi Veera Kangaspunta (2011) haluaa tutkielmassaan tarttua siihen, kuinka yksittäistä taiteilijaa käsittelevissä teksteissä ja puhetavoissa näkyy kulttuurijournalismin väitetty toiminnallinen ja sisällöllinen muutos.

Kulttuurijournalismia on lähestytty etupäässä kulttuuritoimituksen ja kulttuuritoimittajien näkökulmasta. Esimerkiksi Maarit Jaakkolan lisensiaatintutkielmassa (2010) kulttuurijournalismia ja kulttuurijournalistin asiantuntijuutta käsitellään toimitusorganisaation kehyksessä. Samaten laajan väitöskirjan kulttuurijournalismista tehnyt Merja Hurri (1993) sekä pro gradu -tutkielmissaan kulttuurijournalismia tarkastelleet Miina Supinen (2002) ja Aino Salonen (2013) keskittyivät vakituksessa työsuhteessa olevien kulttuuritoimittajien ja heidän esimiestensä näkemyksiin kulttuuritoimittajan työstä ja sen luonteesta. Viime aikoina Suomessa laajimmin kulttuurijournalismin muutosta ja kulttuuritoimittajien identiteettiä sekä asiantuntijuutta on varmasti tutkinut juuri Jaakkola. Jaakkolan väitöskirja *The Contested Autonomy of Arts and Journalism* (2015) tarkastelee kulttuurijournalismin muutoksia ja jatkuvuuksia taidekentän ja journalismin ristiaallokossa. Jaakkolan näkökulma on erityisesti kulttuurijournalismin asiantuntijuuden muutoksessa esteettisestä näkökulmasta kohti yhä journalistisempaa otetta. Jaakkolan lisensiaatintutkielman *Kulttuurispecialistista kulttuurigeneralistiksi?* (2010) näkökulma on kulttuurijournalismin asiantuntijuus ja muutos *Helsingin Sanomien*, Suomen suurimman ja vaikutusvaltaisimman kulttuuritoimituksen, ja sen toimittajien perspektiivistä.

Myös kulttuurikritiikki on herättänyt tutkijoiden mielenkiintoa. Erityisesti kulttuurikritiikin määrälliseen vähenemiseen on kiinnitetty huomiota, mutta myös kritiikin laatuun, ja aihetta on käsitelty niin haastattelu- kuin sisällöllisin tutkimuksin (esim. Hurri 1993, Salonen 2013). Täysin teoreettiselta kantilta, mutta kuitenkin journalismin kehyksessä, kulttuurikritiikkiä

lähestyy Minna-Kristiina Linkalan väitöskirja (1995). Kuitenkin Jaakkolan mukaan kulttuurikritiikkiin on etupäässä otettu kantaa erilaisten taiteellisten tieteenalojen, kuten teatterin, taidehistorian tai etnomusikologian, piirissä, jolloin pääpainona ei ole ollut journalistiset periaatteet (2014, 383). Myös journalistisessa tutkimuksessa on usein keskitytty kritiikkiin yhden taiteenalan kautta, muun muassa pro gradu -tutkielmia on viime vuosina kirjoitettu teatteri- ja musiikkikritiikoista (esim. Järvelä 2012, Heikkonen 2012). Vaikka Jaakkolan näkökulma on kulttuurijournalismissa ja toimitusorganisaatiossa, käsittelee Jaakkolan tutkimus myös kulttuurikritiikin muutosta osana kulttuurijournalismia. Esimerkiksi artikkelit “Outsourcing views, developing news: Changes in art criticism in Finnish dailies 1978-2008” (2014) ja “Diversity through dualism: The balancing principle as an organizational strategy in culture departments in newspapers” (2013), jotka sisältyvät Jaakkolan väitöskirjaan, pohtivat kulttuurikritiikin muutoksia. Nämä puheenvuorot antavat mielenkiintoista tietoa siitä, kuinka kulttuurikritiikkien määrä, pituus ja sisältö ovat muuttuneet viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana. Omasta näkökulmastani mielenkiintoista on myös se, että tutkimuksessa yhtenä tutkimuskysymyksenä on se, kuinka kriitikoiden työsuhteet ovat muuttuneet ja miten tämä on vaikuttanut kritiikin tuotantoon ja olemukseen (Jaakkola 2014, 387).

Journalismissa avustajien käyttö ja freelance-journalistien määrä kasvaa koko ajan, mutta aiheesta on olemassa yllättävän vähän tutkimusta. Esimerkiksi Johanna Vehkoon tutkimus nykyjournalismin uusista vaatimuksista (2010) toki sivuaa aihetta, kuten myös Jyrkiäisen tutkimus journalismin muutoksesta (2008). Vaikka Irene Pakkasen väitöskirjan *Käydään juttukauppaa* (2011) näkökulma on freelance-journalismin kauppapaikoissa, valottaa se laajasti freelance-journalistien työskentelyedellytyksiä, toimintaa ja ammatillista identiteettiä. Nämä ovat näkökulmia, jotka koen tarpeelliseksi myös oman tutkimukseni kannalta. Lisäksi esimerkiksi Salonen kiinnittää tutkimuksessaan huomiota siihen, että freelance-työn määrä kasvaa journalismin alalla koko ajan ja varsinkin kulttuurisivuja tehdään avustajavetoisesti (2013, 108). Salonen myös pitää yhtenä mielenkiintoisena jatkotutkimuksen kohteena freelance-kulttuuritoimittajia, joista suuri osa kirjoittaa juuri kritiikkiä (mt.). Salonen heittää ilmaan kysymyksiä, joihin on syytä mielestäni tarttua: ”Edustavatko kulttuuritoimitusten avustajat niin tiukasti esteettistä paradigmaa kuin luullaan? Miten he suhtautuvat kulttuurijournalismiin laatuun ja näkevät omat mahdollisuutensa laadun parantajina? Millaisena he näkevät kulttuurijournalismin nykyhetken ja tulevaisuuden laadun näkökulmasta?”

1.3. Käsitteiden moninaisuus, epämääräisyys ja ongelmallisuus

Monet tutkimuksessani käytettävistä termeistä ja käsitteistä ovat vaikeasti määriteltävissä sekä tulkinnanvaraisia ja niiden rajat ovat hämärät. Tutkimukseni tarkastelee asiantuntijuutta taiteen ja journalismin välimaastossa. Kumpikaan kenttä ei tunnu muodostavan selkeitä professioita, ammatteja tai aloja, vaan niillä työskentelee mitä erilaisimpia toimijoita erilaisissa työtehtävissä. Tämän tutkimuksen kannalta olennaisia ovat esimerkiksi erot *journalistin*, *kulttuurijournalistin*, *freelancerin*, *avustajan* ja *kriitikon* välillä. Yleisesti ottaen journalisteiksi tai toimittajiksi ja kulttuurijournalisteiksi kutsutaan henkilöitä, jotka työskentelevät erilaisissa medioissa, useimmiten niiden toimitusorganisaatioissa. Freelance-journalistit ja toimitusten avustajat taas saattavat työskennellä samantapaisissa työtehtävissä, mutta toimitusten ulkopuolella. Freelance-journalistin ajatellaan yleensä saavan toimeentulonsa journalismista, kun taas avustajana saatetaan työskennellä hyvinkin satunnaisesti.

Kriitikko voi olla sekä toimituksen työntekijä että avustaja – pääasia on, että kriitikko kirjoittaa kritiikkiä, eli ”ammattillisesti rakentunutta ja institutionalisoitunutta muotoa esittää esteettistä arviointia kulttuurituotteista”¹ (Jaakkola 2015, 20). Ulkopuolisina avustajina työskentelevistä taidekentän asiantuntijoista on totuttu käyttämään nimikkeitä *asiantuntijakriitikko* ja *freelance-kriitikko*. Vaikka itsekkin olen päätenyt käyttämään molempia, liittyy niiden käyttöön ongelmia. Mielestäni *asiantuntijakriitikko* antaa jo valmiiksi olettaa, että kriitikoiden asiantuntemus on juurikin journalismin ulkopuolisessa, taidekentän asiantuntemusta, ja *freelance-kriitikon* käyttö on osin ongelmallista johtuen joidenkin kuvataidekriitikoiden vähäisistä työskentelymääristä journalismin kentällä, minkä vuoksi heitä voi olla vaikea mieltää freelance-työntekijöiksi. Toisinaan molemmat nimikkeet kuitenkin kuvaavat erittäin hyvin kriitikoiden asemaa ja työnkuvaa.

Nimikkeen *kuvataidekriitikko* kaikki palat tuntuvat vierastavan selkeitä määrittelyjä. Kriitikon toimea on vaikea mieltää varsinaiseksi selkeäksi ammatiksi, koska hyvin harva jos kukaan ansaitsee toimeentuloaan kulttuuri- tai taidekriittikkona, vaan työ useimmiten vaatii turvakseen toisen työn tai freelance-töiden ryppään. Yhtä epämääräinen on myös nimikkeen määreenä kuvataide, joka varsinkin nykymuodossaan haarautuu useaan suuntaukseen, muotoon ja välineeseen. Kuvataidekriitikon tekemästä työstä on siis vaikea puhua ammattina, ja työn vaatimaa osaamista on vaikea paikantaa kummallekaan kentälle. Päivälehtikriitikko tarvitsee työssään osaamista molemmista, kuitenkin tarvitsematta muodollista pätevyyttä kummastakaan. Itse asiassa myös näkemys erillisistä, vaikkakin toisiinsa yhteydessä olevista, *toimintakentistä* on vaikea olla

¹ Oma suomennos: ”profession-built, institutional for of delivering aesthetic judgements about cultural products”

kyseenalaistamatta. Erillisten kenttien ajatus juontuu ranskalaisen filosofin Pierre Bourdieun kenttäteoriasta, mutta omassa tutkimuksessani parhaimmillaan bourdieulaiset kentät toimivat käsittämisen ja käsittelyn välineinä, vaikka todellisuudessa kenttien rajat ovat lukemattomien yhteyksien ja valtasuhteiden hämärtämiä. Kaikesta tästä huolimatta kuvataidekriittikkona työskentely vaatii tietynlaista tietoa ja osaamista sekä tietynlaisten työtehtävien hallintaa – asiantuntijuutta, joka omaksutaan taidekentältä ja journalismista.

Lähtökohtaisesti myös *asiantuntijuuden* käsite on hyvin epämääräinen. Asiantuntijuus paikantuu vahvasti tiettyihin konteksteihin ja toimijoihin, ja se ymmärretäänkin usein tiettyjen osaamisalueiden ja ammattiryhmien tai professioiden kautta. Ei tunnu olevan mitenkään selkeää, mitä asiantuntijuus missäkin tilanteessa käytännössä tarkoittaa, ja asiantuntijuuden määritelmät hajoavat puheessa useaan suuntaa ja jäävät lopulta kovin epämääräiseksi. Esimerkiksi Jaakkola lähestyy kulttuurijournalistien asiantuntijuutta myös teoreettiselta kantilta, kun minun näkökulmani on enemmänkin käytännöissä ja kriitikon työssä tarvittavissa tiedoissa, taidoissa ja ominaisuuksissa. En myöskään pyri tekemään käsitteellistä eroa esimerkiksi asiantuntijuuden ja ammattitaidon välillä, vaikka näiden käsitteiden näkökulmat osaamiseen ovat toki erilaiset. Kuvataidekriitikoiden asiantuntijuus on siinä mielessä ongelmallista, että sen nähdään olevan peräisin kahdelta kentältä ja vaativan kahden kentän tieto- ja taitovaatimusten hallintaa. Kimurantin tilanteesta tekee lisäksi se, että molemmat kentät ovat jatkuvan muutoksen tilassa eivätkä niiden rajat ole millään tavalla selkeät. *Kulttuuri*, *taide* ja *kuvataide* saavat voimansa juuri muutoksesta ja mullistuksista, mutta juuri taiteen kaikenkattavuus ja määrittelemättömyys sekä alati vaihtuvat taidekäsitteet ja makuhierarkiat vaikeuttavat keskustelua kuvataidekriitikoiden asiantuntijuudesta. *Journalismin* muotojen ja toimintatapojen muutokset ja yhä jatkuva muutospaine johtuvat esimerkiksi taloudellisesta muutoksesta ja teknologisesta kehityksestä sekä näiden moninaisista vaikutuksista.

Kulttuurijournalismi on journalismin osa, mutta myös varsin omaleimainen. Kulttuurijournalismi kietoo sisäänsä kaiken esteettisen, taiteellisen ja kulttuurisen sisällön sanomalehtien kulttuurisivuilla, vaikkakin historiallisesti kulttuurijournalismi on monesti kohdistunut korkeakulttuuriin tai jopa sisältänyt vain kritiikkiä (Jaakkola 2015, 19–21). Toisaalta kulttuurijournalismia on luonnehdittu sekä ”pehmeäksi” journalismiksi että palvelujournalismiksi, ja se on yhdistetty mielipiteelliseen, dokumentaariseen tai esseetyyppiseen kirjoittamiseen (mt.). Luonnollisesti kulttuurijournalismiin kuuluu paljon enemmän kuin kritiikkiä, sillä nykyään kulttuurisivuilla julkaistaan mitä erilaisimpia sisältöjä uutisista henkilö- ja ilmiöjuttuihin sekä myös monenlaista mielipiteellistä sisältöä, kuten kolumneja ja pakinoita. Kulttuurijournalismin käsite viittaa laajasti sanomalehtien kulttuuriosastojen esteettiseen, taiteelliseen ja kulttuuriseen sisältöön rajaamatta sitä mihinkään tiettyyn taiteen tai kulttuurin lajiin (Jaakkola 2015, 19).

Yleensä *taide-* ja *kulttuurikritiikistä* puhuttaessa päähuomion saavat perinteiset korkeakulttuurin alat, eli kuvataide, teatteri, klassinen musiikki ja kirjallisuus, ja populaarimusiikki sekä yhä enenevässä määrin esimerkiksi elokuvat. Sanomalehtien kulttuurisivuilla arvosteluja ilmestyy myös monista muista taiteenlajeista ja kulttuurinaloista, kuten nykytanssista tai peleistä. Kritiikkiin viitataan julkaisukontekstista, sisällöstä, näkökulmasta ja muodosta riippuen eri termeillä, esimerkiksi kritiikki, arviointi, arvostelu tai arvio (Hurri 1993, 28). Viime aikoina kritiikin ja muiden sanomalehden juttutyyppejen raja on hieman hämärtynyt, ja kritiikin arvottavuus on vähentynyt ja kritiikkiin on hiipinyt uutis-, ilmiö-, henkilö- ja puffijutun piirteitä (Ihonen 2000, 11).

Vaikka tutkimukseni käsittelee erityisesti kuvataidekriitikoita, teoriaosassa käyttämäni lähteet puhuvat lähes poikkeuksetta kokonaisuudessaan taidekentästä, kulttuurijournalismista, taidekritiikistä ja taidekriitikoista ja sisällyttävät näihin käsitteisiin kaikki taiteen ja kulttuurin alat. Selvyyden vuoksi käytän vakiintuneita termejä *taidekritiikki* ja *taidekriitikko* sekä *kulttuurijournalismi* ja *kulttuurijournalisti* viitatessani yleisesti näihin aloihin. Sanomalehdissä julkaistusta kritiikistä käytän sanoja *kulttuurikritiikki* ja *päivälehtikritiikki* erotuksena taidekritiikin kattokäsitteestä ja korostaakseni sanomalehtien kulttuurisivujen laajaa kulttuuri- ja taidekäsitystä sekä journalistisia tavoitteita. Kuten esimerkiksi Jaakkolakaan, en halua rajata päivälehtikritiikkiä mihinkään tiettyyn taiteen tai kulttuurin alaan. Toimituksen ulkopuolella työskentelevistä kriitikoista käytän nimikkeitä *ulkopuolinen avustaja*, *asiantuntijakriitikko* ja *freelance-kriitikko* hieman kontekstista riippuen, mutta muodostamatta kuitenkaan suurta ongelmaa termien merkityseroista. Tarvittaessa määritän toiminnan ja toimijat tarkemmin silloin, kun tarkoitetaan erityisesti esimerkiksi vain *kuvataidekriitikoita*.

1.4. Tutkielman rakenne

Tutkimukseni kytkeytyy tietenkin osaksi journalismin ja tarkemmin kulttuurijournalismin muutos- ja kriisikeskustelua. Pro gradu -tutkielmani kannalta tärkeää on hahmottaa kulttuurijournalismin ja erityisesti kulttuuri- sekä taidekritiikin perinnettä ja niiden muutosta journalistiseen suuntaan. Toisen viitekehyksen muodostaa journalismin professionalismin muutos, eli muun muassa keskustelu siitä, millaiset toimijat tuottavat sisältöä journalistisiin julkaisuihin ja millaista osaamista heiltä edellytetään.

Teoriani ensimmäisessä osassa luvussa 2 keskityn kuvataidekritiikin konteksteihin taidekenttään ja kulttuurijournalismiin, ja toisessa osassa luvussa 3 asiantuntijuuden käsitteeseen sekä taide-, kulttuuri- ja kuvataidekritiikin kirjoittajiin ja heidän asiantuntijuuteensa. Sekä teorian luku 2 että 3

jakaantuvat kahteen osaan: ensimmäiset osat käsittelevät aihetta taidekentän näkökulmasta ja jälkimmäiset osat journalismin ja kulttuurijournalismin näkökulmasta. Teorialuku on rakennettu niin, että kaiken aikaa näkökulma siirtyy lähemmäs ja lähemmäs omaa tutkimusaiheittani ja pohjustaa käsitystä kuvataidekriitikoiden asiantuntijuudesta ja roolista kulttuurijournalismin osana. Aiemman tutkimuksen valossa esitän oman tutkimusongelmani ja -kysymykseni luvun 3 lopussa.

Luku 4 esittelee haastattelemini kuvataidekriitikoiden ryhmän sekä pääpiirteissään tutkimusaineistoni ja -menetelmäni sekä niihin liittyviä näkökulmia ja ongelmia.

Analyysiosani olen myöskin jakanut kahteen osaan: ensimmäinen osa luku 5 käsittelee kuvataidekriitikoiden käsityksiä kuvataidekriitikin yleisistä tieto- ja taitovaatimuksista sekä omista vahvuuksistaan ja heikkouksistaan. Luvussa 6 tarkastelen kuvataidekriitikoiden roolia, suhteita muihin toimijoihin ja toimintatapoja niin taidekentällä kuin kulttuurijournalismissa sekä näiden mahdollisia vaikutuksia kriitikoiden asiantuntijuuteen.

Luku 7 sisältää tutkimukseni johtopäätökset ja pyrkii vastaamaan luvussa 3 esittämiini tutkimuskysymyksiin ja suhteuttamaan niitä teoriaosan näkemysten kanssa. Samassa luvussa kiinnitän myös huomioita tutkimuksen ongelmakohtiin ja siihen, millainen niiden vaikutus on johtopäätöksiini.

Tutkielman lopusta liitteistä löytyvät käyttämäni teemahaastattelun runko ja haastatteluiden keskustelun pohjana toimineet kriitikoiden omat kuvataidekriitiikit.

2. Kritiikkiä taiteen kentällä, kentälle ja kentästä

Olen erottanut taide- ja kulttuurikritiikin käsittelyn omiin alalukuihinsa 2.1 ja 2.2, joista edellinen käsittelee kritiikkiä taidekentän näkökulmasta ja jälkimmäinen journalismin ja kulttuurijournalismin kontekstissa. Tämä on varsin keinotekoinen jaottelu, kun ottaa huomioon, että kulttuurijournalismin ja taidekentän rajat ovat perinteisesti varsin liukuvat. Nykyäänkin samankaltaista ja samojen henkilöiden kirjoittamaa kuvataidekritiikkiä julkaistaan sekä taidealan omissa lehdissä että sanomalehdissä ja myös lukijakunnat ovat varmasti osaltaan samat. Kuitenkin tarkoitus on hahmottaa kuvataidekritiikin historiaa ja merkitystä toisaalta osana taidekenttää ja toisaalta osana journalismia ja kulttuurijournalismia, sekä tuoda esille, millaisia tavoitteita ja rajoitteita kumpikin kenttä kuvataidekritiikille luo.

2.1. Kritiikki taidekentän sisäisenä keskusteluna

Ajatuksellisesti taiteen maailman rajoja on vaikea määrittää, koska taide ja sen toimijat kurottautuvat moneen suuntaan yhteiskunnan eri kolkkiin. Taide kietoutuu yhteen niin yhteiskunnallisen toiminnan, politiikan, talouden, kulttuurin kuin uskonnon kanssa. Vaikea on tehdä eroa myöskään kulttuurin – yhteisön tai koko ihmiskunnan henkisten ja aineellisten saavutusten kokonaisuuden – ja taiteen – ajatusten ja tunteiden herättämiseen pyrkivien toimintojen ja tuloksien kokonaisuus – välillä. Taiteen ja sen toimijoiden, toimintojen ja tuloksien kokonaisuutta on usein taidetta ja kulttuuria, sekä myös kulttuurijournalismia, käsittelevissä tutkimuksissa pyritty käsitteellistämään taidekentän käsitteen kautta. Taidekentän tai kulttuurisen tuotannon kentän käsite juontuu ranskalaisen sosiologin ja filosofin Pierre Bourdieun kenttäteoriasta, jonka mukaan

kaikki sosiaaliset muodostelmat rakentuvat hierarkkisesti järjestäytyneistä kenttien sarjasta (taloudellinen, koulutuksellinen, poliittinen, kulttuurinen yms.), jolla on omat toimintalakinsa ja suhteellinen omalakisuuutensa huolimatta sen rakenteellisesta samankaltaisuudesta muiden muodostelmien kanssa (Johnson 1993, 6).²

Kaikkien kenttien rakenne perustuu toimijoiden, tai paremminkin kentän luomien ja sallimien toimintapositioden, suhteisiin ja eri positioissa olevien toimijoiden kilpailuun kentälle ominaisten intressien tai resurssien hallinnasta. Kentät ovat myös vuorovaikutuksessa toinen toisiinsa.

² Oma suomennos: ”Any social formation is structured by way of hierarchically organized series of fields (economic, educational, political, cultural etc.) with its own laws of functioning and relative autonomy but structurally similar with each other.”

Bourdieuun mukaan taidekenttä on siitä erityinen, että siellä kilpailua käydään pikemminkin tunnustuksesta, kompetenssin määrittelystä ja arvovallasta kuin materiaalisesta hyödyistä ja valta on pikemminkin symbolista kuin taloudellista. Kyse on sekä symbolisen pääoman, esimerkiksi tunnustuksen ja arvovallan, että kulttuurisen pääoman, esimerkiksi osaamisen ja soveltuvuuden, keräämisestä, yhdistämisestä ja hyödyntämisestä. (Johnson 1993, 4–8) Bourdieuun teoria kyseenalaistaa taideteoksen ja taiteellisen toiminnan luonnollisuuden ja mieltää, että taide syntyy pelkästä yhteisen uskomuksen, joka tunnistaa ja tunnustaa taiteen, voimasta (Bourdieu 1993, 35). Kaikki kentän toimijat ovat mukana määrittelemässä, mitä taide on ja millaisia muotoja se ottaa, millainen on taidekentän rakenne ja myös millaisia toimijoita kentällä on. Taidekenttä on toki vuorovaikutuksessa ja limittyy muiden kenttien kanssa, ja erityisesti sen suhde talouden ja politiikan kenttiin on monisäikeinen ja jatkuvasti muuttuva (Jaakkola 2015, 130). Menemättä kuitenkaan tämän syvemmälle bourdieulaisen kenttäteorian ja taidekentän olemuksen syövereihin hyödynnän taidekentän ajatusta käsitteellistäessäni taiteen maailman kokonaisuutta kaikkine tuotoksineen, toimijoineen, toimintoineen, rakenteineen ja suhteineen. Tietenkään bourdieulainen kenttäteoria ei päde vain taidekenttää, vaan myös journalismi ja kulttuurijournalismi ovat omanlaisiansa, omien sääntöjensä mukaisesti toimivia kokonaisuuksia.

Johdannossa jo viittasin, että keskustelua ja mielipiteitä kuvataidekriitikoiden asiantuntijuudesta vaikeuttaa 1900- ja 2000-luvun taidekäsitysten määrittelemättömyys ja moninaisuus. Onkin totta, että nykyistä modernia ja postmodernia taidetta leimaa ”runsaus, monimutkaisuus, ristiriitaisuus ja itsearvioivuus” enemmän kuin minkään muun ajan taidetta (Stangos 1994, 7). Viimeisen vuosisadan taide on kulkenut modernismin monien ismien kautta kohti postmodernia määrittelemättömyyttä, vapautta ja kaikenkattavuutta – ainakin näennäisesti. Postmodernismi hylkää eron korkean ja matalan taiteen välillä ja uskoo ”ylettömyyteen, räikeyteen ja ’huonon maun’ laatuun” (Barry 2002, 81). Taiteen rajattomuus merkitsee myös taiteenlajien raja-aitojen purkamista ja erilaisten taiteen tekemisen tapojen ja uusien teknologisten välineiden hyödyntämistä myös kuvataiteessa. Kuvataide ei ole enää rajattu kehysten väliin, vaan liikkuu, kuuluu ja tuntuu tilassa. Nykyään taide ei myöskään jää yhteiskunnan ulkopuolelle omaan norsunluutorniinsa, vaan keskustelee erilaisten yhteiskunnallisten, filosofisten, poliittisten ja sosiaalisten ajatusten ja virtausten kanssa. Postmodernin taidekäsityksen kyseenalaistettua modernismin vaatiman taiteen omalakisuuuden taidetta ei enää voida nähdä omana, erillisenä kulttuurin alanaan (Naukkarinen 2005, 9). Tästä kielii esimerkiksi se, että taide leviää maailmansa ulkopuolelle ja ”taiteistaa” maailmaa laidasta laitaan (Naukkarinen 2005, 9). Pääpiirteissään tämä tarkoittaa sitä, että taiteen käsitteiden ja arviointiperiaatteiden omaksumista mitä erilaisimpiin elämän asiayhteyksiin (Naukkarinen 2005, 15). Toisin sanoen visuaalisuus, aistimuksellisuus ja ruumiillisuus tulevat yhä

tärkeämmiksi, ja esteettisyydestä muodostuu merkittävä arviointiperiaate ja toiminnan ohjaaja alalla kuin alalla (Naukkarinen 2005, 15–17). Samalla myös vuorovaikutustilanteen toinen osapuoli, nimittäin taide ja taidemaailma, joudutaan jäsentämään uudelleen. Näin ollen taiteen määritelmä, rajat ja olemus muuttuvat, taidemaailman jäseneksi lukemisen perusteet hämärtyvät ja hitaasti mutta varmasti myös taiteen toimintatavat ja vakiintuneet instituutiot kehittyvät (Naukkarinen 2005, 24–25). Naukkarinen puhuu taiteen ”epätaiteistumisesta” ja kysyy jopa, ”jääkö taiteelle omaa kenttää lainkaan” ja muuttuuko taide ”yleisesti käytettävissä olevaksi ajattelutavaksi” (Naukkarinen 2005, 23). Tietenkin todellisuudessa tällainenkin kuvataiteen kuvaus on vain räikeä retrospektiivinen yleistys vieläkin enemmän erilaisuutta ja ristiriitaisuuksia täynnä olevasta tilanteesta (Stangos 1994, 7), mutta se antaa yleiskuvan siitä, millaisessa suossa rämmitään, jos taidetta halutaan kuvata, määritellä tai saatikka arvottaa.

2.1.1. Taidekritiikki totuudentorvena taidekeskustelussa

Perinteisesti taidekentän näkökulmasta ”kritiikillä tarkoitetaan taiteen kentällä ja kentälle suunnattua arvottavaa kehityskeskustelua taiteesta” (Kangaspunta 2011, 2). Taidefilosofian tutkijan Martta Heikkilän mukaan modernin perinteen ja modernististen näkemysten mukainen kritiikki on neutraalia, kuvailevaa selitystä taideteoksen esteettisistä ominaisuuksista sekä arvottavien määrittelyjen johtamista edellisistä (Heikkilä 2012a, 25, Heikkilä 2012b, 231). Toisaalta postmoderni kritiikki painottaa taiteen moninaisia näkökulmia, ruumiillisuutta ja subjektiivista kokemusta. Taidekritiikin voi ymmärtää myös laajasti taideteosten, taiteilijoiden ja taidemaailman ilmiöiden kuvailuna, vertailuna, kommentointina, tulkintana ja arvottamisena tai se voi jopa käsittää kaikki taiteesta esitetyt puheenvuorot ja kommentit (Heikkilä 2012a, 26). Tässä kappaleessa pyrin selittämään sitä, kuinka taidekentällä on nähty taidekritiikin merkitys ja millaiset asiat siihen vaikuttavat.

Taideteoreettisesta ja esteettis-filosofisesta näkökulmasta katsottuna taiteen ja sitä arvottavan puheen keskustelu on alkanut jo Platonin ja Aristoteleen kauneuden teorioista (Heikkilä 2012a, 16). Vaikka varsinaisen kritiikin kirjoittamisen alku sijoitetaan renessanssin aikaan tai 1700-luvulle, ovat filosofit jo aiemmin pohtineet taiteen alkuperää ja olemusta sekä kauneuden määritelmää (mt.) Alusta alkaen tärkeää on ollut määritellä, mikä on ”esteettistä” ja millaista on ”hyvä” taide. Määritelmät ovat vaihdelleet renessanssin säännönmukaisuudesta, barokin aistimuksellisuuden ja valistuksen kokemuksellisuuden kautta, aina modernismin omalakisuuuteen ja postmoderniin monimuotoisuuteen. Filosofien, taiteilijoiden sekä taiteen tutkijoiden ja kriitikoiden määritelmät ovat pyrkineet olemaan sekä objektiivisia että subjektiivisia, sekä ohjeellisia että kuvailevia ja

varsinkin viime vuosisadalta lähtien historialliset, poliittiset ja taideteoreettiset näkemykset ovat kiehtoutuneet yhä tiukemmin yhteen (Heikkilä 2012a, 24).

Euroopassa arvosteluja, raportteja ja henkilökohtaisia vastauksia näyttelyistä on kirjoitettu jo 1700-luvun puolivälistä (Burgin 1989, 117: teoksessa Hurri 1993, 39). Alusta alkaen kritiikin ala on ollut yhteydessä taiteen tutkimukseen ja taidehistoriaan, ja ensimmäiset kritiikit ilmestyivät museo-oppaissa, historiallisissa tutkimuksissa ja kirjeenvaihdoissa (Heikkilä 2012a, 26). Hurrin mukaan Suomessa kuvataidekritiikin synty sijoittuu 1800-luvulle, eli samalle vuosisadalle toisaalta lukutaidon merkittävän lisääntymisen ja toisaalta merkittävien kansallisten kulttuuri-instituutioiden synnyn kanssa (Hurri 1993, 39). Taidehistorioitsija ja -kriitikko Juha-Heikki Tihinen ajoittaa suomalaisen kuvataidekritiikin synnyn vuoteen 1846, jolloin Suomen Taideyhdistys perustettiin (2012, 127). Siinä missä kuvataiteeseen, myös kritiikkiin yhdistettiin vahvasti ajatus suomalaiskansallisen identiteetin rakentamisesta ja tukemisesta; jopa siinä määrin, että se saattoi aika ajoin ohjata kuvataiteen tulkintaa ja arvottamista 1800-luvun lopulla.

Viime vuosisadan alussa taidemaailma, taiteilijat ja kuvataidekriitikot jakautuivat vahvasti kahteen leiriin: kansainvälisen modernismin puolestapuhujiin ja kansallismielisen aatteen kannattajiin. Merkittäviä, vahvoja kuvataidekriitikoita löytyi rintamalinjan molemmiin puoliin. Ajan kuvataidekritiikkiä oli tyyliltään normatiivista ja se pyrki suitsimaan taitelijat ja ohjailemaan heidän suuntaansa. Vuosisadan puolivälissä vastakkainasettelu riistäytyi ilmiriidaksi, kunnes se laantui modernistisen taidekäsityksen ja suomalaisuutta korostaneen näkökulman sulautuessa toisiinsa. Kuitenkin vielä ennen vuosituhannen vaihdetta kuvataidekritiikkiä ehti uudelleen leimata niin esteettisyys 60-luvulla kuin poliittisuuskin 70- ja 80-luvuilla. Koko 1900-luvun kuvataidekritiikin puhutavat ovat mukailleet taidemaailman puhetapoja kansallismielisestä, esteettisen modernismin ja poliittisen kärkevyyden kautta yhä moniäänisempää, moniarvoisempaa, marginaalia korostavaa, subjektiivista postmodernia kritiikkiä kohden. (Tihinen 2012, 129–132)

Pitkästä historiastaan huolimatta taidekritiikin genren rajoja on vaikea määritellä, ja taidekeskustelussa taidekritiikki voidaan monilta ulottuvuuksiltaan rinnastaa taidehistoriaan, taiteen tutkimukseen, instituutioiden näyttely- ja taiteilijaesittelyihin ja jopa taiteeseen itseensä (Tihinen 2012, 118). Esimerkiksi Tihisen mielestä esiintymiskonteksti erottaa parhaiten kritiikin muusta taidekeskustelusta ja taidehistoriallisista teksteistä, ei niinkään tekstin ominaisuudet (2012, 126). Tosin tämäkään keino ei ole parhaimmillaankaan kuin pelkkä yleistys, sillä tutkimuksissa, näyttelyluetteloissa ja sanomalehdissä julkaistavat tekstit voivat olla keskenään hyvin samanlaisia ja toisaalta esiintymiskontekstinsa sisällä hyvin erilaisia. Varsinaista taidekritiikkiäkin julkaistaan nykyään ainakin taidealan omissa julkaisuissa, monissa aikakauslehdissä, suurimmissa sanomalehdissä ja yhä enemmän myös internetissä, esimerkiksi taideblogeissa ja

verkkojulkaisuissa. Samaten genren muodot ovat moninaiset, ja taidekritiikki voi pureutua erilaisiin kohteisiin monella eri tyylillä. Taidekritiikki voi olla muun muassa arvioita uusista teoksista, näyttelystä tai taiteilijoista, vielä keskeneräisten töiden ateljeekritiikkiä, normatiivista kritiikkiä joka pyrkii luomaan esteettisiä sääntöjä ja päämääriä taiteelle, instituutiokritiikkiä, niin sanottua vieraannuttavaa kritiikkiä, joka pyrkii uudelleenarvioimaan aiempia käsityksiä taiteesta ja taiteilijoista tai jopa kokeellista kritiikkiä, jonka tavoitteena on olla oma taideteoksensa (Heikkilä 2012a, 45).

Taidekritiikin klassisen kolmijaon mukaan kritiikissä tulee olla kuvailua, tulkintaa ja arvottamista (Tihinen 2012, 122). Ensin kriitikko kuvailee ja esittelee teoksen muotoa, sisältöä ja tekotapoja, minkä jälkeen hän arvioi sen mahdollisia merkityksiä ja sanomia ja lopuksi hän arvottaa teoksen laatua ja onnistumista suhteessa taiteilijan omaan ja taidekentän kehityskulkuun (mt.). Yleensä perinteisissä estetiikan teorioissa ja taidekritiikkiä käsittelevässä teoreettisessa kirjallisuudessa taiteen arvo nostetaan tärkeimmäksi kysymykseksi, ja juuri arvottaminen erottaa kritiikin muista taiteesta puhumisen tavoista: ”Viime kädessä arvottaminen ei vain erota kritiikkiä muista diskursseista, vaan se myös on kritiikin pääasiallinen tavoite, jopa olemassaolon syy” (Heikkilä 2012a, 42). Se, mihin arvottaminen perustuu, on yksi kritiikin filosofisista ydinongelmista ja paradokseista – vaikka taidetta koskevat tosiasiat ovat jokseenkin kiistattomat, miksi mielipiteiden ja arvojen johtaminen niistä on kaikkea muuta kuin selvää (Heikkilä 2012a, 38, 43). Arvoa on pyritty selittämään niin taiteen sisäisillä tekijöillä, suhteella aatteisiin ja yhteiskuntaan kuin universaaleilla tai arvottajan subjektiivisilla kriteereillä, ”maulla” tai ”dispositioilla” (esim. Bourdieu 1986, 1993). Postmodernismin myötä arvottamisesta on kuitenkin tullut vähemmän tärkeää.

Soppaa hämmentää se, että jokaisen taiteenlajin kritiikki ja sen tarkastelutavat sekä arvosteluperusteet peilaavat taiteenlajin omaa menneisyyttä sekä taidekenttää kokonaisuutena (Heikkilä 2012a, 28). Lisäksi kritiikillä on jatkuvasti vaihtuvat ja muokkaantuvat päämääränsä ja kohdeyleisönsä (mt.). Heikkilän mukaan taidekritiikkiä luonnehtii omien käsitteiden ja sääntöjen uupuminen:

Kritiikkien laatimiseksi ei ole valmiita yhdenmukaisia periaatteita, eikä ole olemassa yhtenäistä ilmiöjoukkoa johon kritiikki soveltuisi, ei vakiintuneita kirjoittamisen menetelmiä, esitysmuotoa, retorisia tyylejä tai tapoja – ei ole selvää, mitä kritiikki on, mitä sen pitäisi käsitellä ja mitä kriteerejä ja sääntöjä sillä mahdollisesti tulisi olla, ja kuka nämä määrittäisi. (2012a, 27)

Kuitenkin Heikkilä on sitä mieltä, että yleisesti taidekritiikkiä ohjailevat erilaiset historialliset mallit, esteettiset normit sekä, vähemmässä määrin, taloudelliset ja poliittiset paineet (2012a, 28). Tihinen taas näkee, että kuvataiteesta kirjoittamisessa on omat selkeät sääntönsä ja käsitteensä –

sitä, miten taideteoksista kirjoitetaan, ei määrää vain vaihtuvat taiteelliset, filosofiset ja teoreettiset paradigmat vaan myös vahva suullinen ja kirjallinen perinne (2012, 133). Taidekritiikkiin, siinä missä taiteeseenkin, vaikuttavat niin taiteen sisäiset tekijät ja muutokset kuin yhteiskunnan yleiset mielenliikkeet ja kehityskulut.

Luonnollisesti vallitseva taidekäsitys ja sen ymmärtämistavat ja esteettiset käsitykset ohjaavat myös kritiikin muotoa ja sisältöjä. Esimerkiksi Heikkilä selittää, kuinka 1900-luvun ja 2000-luvun kritiikkiä voidaan selittää vallitsevien taideteorioiden ja taiteen kategorioiden kautta (2012a, 46). Näistä merkittävimpiä ovat realismi, ekspressionismi, formalismi ja instrumentalismi, joiden kaikkien perinne on yhä nähtävissä nykypäivän taidekritiikissä, erityisesti arvottamisen kriteereinä (mt., 46–50). 1900-luvun suuria kriitikoita ja monia kuvataidekriitikoita, jotka seurasivat heidän jalanjäljissään, on soimattu formalistisesta otteesta, eli liiallisesta keskittymisestä teoksen muotoon ja taiteen omalakisuuteen, jolloin ”taiteella ei ole siten mitään tekemistä moraalin, uskonnon, politiikan tai muunkaan elämänalan kanssa (Heikkilä 2012a, 48). Postmodernistinen taidekäsitys sekä feministinen ja jälkikoloniaalinen kritiikki ovat kuitenkin horjuttaneet näitä käsityksiä jopa siinä määrin, että taidekritiikin olemassaolon mielekkyys on kyseenalaistettu.

2.1.2. Taidekritiikin paine muuttua

1900-luvun lopun postmodernin ja jälkikoloniaalin murroksen myötä myös taidekritiikin kulmakivi, eli arvottaminen, on kyseenalaistettu. Taidekeskustelussa, taiteen tutkimuksessa ja kritiikissä on painotettu subjektiivisuutta, erilaisten maku ja arvohierarkioiden sekoittumista sekä esteettisiin merkityksiin vaikuttavia sosiaalisia, eettisiä, poliittisia ja taloudellisia osatekijöitä (Tihinen 2012, 120–122). Esimerkiksi juuri Bourdieu puhuu siitä, että mieltymykset ja kompetenssi eivät synny luonnostaan, vaan ovat aina omaksuttuja – ihmisen sosiologisesti rakentuneen aseman seurausta (Bourdieu 1986, 13, 405). Arvottamisen kyseenalaistaminen tarkoittaaakin etupäässä sitä, että kritiikin tehtävänä ei ole enää toimia esteettisenä auktoriteettina, vaan tuntea ja pyrkiä selventämään yleisölle taiteen lähtökohtia, muotoja ja olemusta (Tihinen 2012, 137). Tämä mukailee myös pragmaattisen estetiikan käsitykset, joiden mukaan kritiikin ei tule arvottaa, vaan ennemminkin pyrkiä ymmärtämään taideteoksen merkityksiä käymällä läpi samat prosessit, jotka taiteilija on kokenut tehdessään teosta (Dewey 2010: teoksessa Heikkilä 2012a, 25). Tosin ainakin Tihinen uskoo, että taiteen arvottaminen voi olla entistä kiinnostavampaa esimerkiksi tyytilajin ja genrejen käsitteiden kautta kuin postmodernin äärimmilleen viedyn relativismin keinoin.

Viime vuosisadan modernistiset esteettiset teoriat ovat painottaneet taideteosten sisäisiä piirteitä, ja perinteisesti myös taidekritiikki on keskittynyt juuri yksittäisiin kulttuurituotteisiin. Varsinkin viime aikoina on kuitenkin nähty, että kritiikki, ja erityisesti päivälehtikritiikki, ei ole keskittynyt enää niinkään taideteosten arviointiin vaan ennemminkin teosten esittelyyn, kohtaamisten ja kokemusten kuvaamiseen ja taiteilijapersoonien sekä näyttelyiden esittelyyn (Ihonen 2000, 11). Tämä siitä huolimatta, että taidekentän näkökulmasta kritiikin tärkein tehtävä perinteisesti on arvottaminen ja ”se, että kritiikki sysää asioita liikkeelle” (Heikkilä 2012a, 54). Kritiikin kohteeseen on vaikuttanut varmasti taiteen kentällä tapahtunut muutos siinä, miten taide objekti käsitetään – käsin kosketeltavasta artefaktista on siirrytty käsitteeseen, joka kattaa muun muassa katoavaiset performanssit, esitystaiteen ja käsitetaiteen (Heikkilä 2012a, 33). Postmodernit taidekäsitteet ovat liittäneet taiteen yhteiskunnan sosiaalisiin, poliittisiin ja taloudellisiin diskursseihin (Heikkilä 2012b, 232). Konkreettisen objektin sijaan taideteos viittaa nykyään enemmänkin katsojan esteettiseen kokemukseen (Heikkilä 2012a, 33). Taidekeskusteluissakaan ei nykyään niinkään puhuta enää siitä, mitä taide on tai mikä on taideteos, vaan siitä, kuinka taide vaikuttaa kokijaan ja yhteiskunnassa (Heikkilä 2012a 36).

Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana myös taidekritiikin kohdalla on puhuttu ”kriisistä” – kritiikin arvon laskusta, mikä on ollut seurausta muun muassa kirjoittelun luonteen muuttumisesta hetkenkohtaiseksi, viihteelliseksi ja esitteleväksi, kriitikoiden ja kritiikin määrän lisääntymisestä eri foorumeilla, yleisön pirstaloitumisesta sekä keskusteluyhteyden katkeamisesta taidemaailmaan (Heikkilä 2012b, 228–230; Kangaspunta 2011, 118). Taustalla ei ole toki vain kritiikin, kriitikoiden tai taiteen toimintatapojen muutokset, vaan pohjimmiltaan koko yhteiskunnan rakenteen, talousjärjestelmän ja ihmisten arvo- ja kokemismaailman muutos. Kuitenkin paljolti tässä kriisipuheessa on kyse myös taidekritiikin suhteesta journalismiin. Koska taidekritiikki usein toimii journalismin ja taidekentän välillä, Heikkilä painottaa, että kritiikin muutokset ovat aina dialogisia, eli niihin vaikuttavat niin taidekentän ilmiöt kuin journalismin ja yleisön tarpeetkin (2012b, 233).

2.2. Kulttuurijournalismin näkemys taiteen kentästä

Kangaspunta (2011, 19) osuvasti sanoo: ”Kulttuurijournalismin kentällä peilataan kenttää, joka ei varsinaisesti ole taiteen kenttä, vaan [kirjoittajien] näkemys [taiteen kentästä]”. Kuvataidekritiikki on osa kulttuurijournalismia, ja näin ollen journalismista ja kulttuurijournalismista muodostuu kuvataidekritiikin toinen konteksti. Kuvataidekritiikkiin vaikuttavat sekä sanomalehden yleiset suuntalinjat että kulttuurijournalismin historia ja muutos osana journalismia. Yleisistä suuntaviivoista merkittävimpiä lienee toisaalta ajatus yleisön pirstaloitumisesta ja journalismin

viilteellistymisestä sekä professionalisoitumisesta ja toisaalta toimituksen työprosesseihin vaikuttavat päivälehtien taloudelliset paineet, mittavat lehti-uudistukset sekä journalismin keskittyminen, lehtiyhteistyö ja freelance-työn lisääntyminen (esim. Ross ja Nightingale 2003, Pietilä 2007, Pietilä 2012, Pakkanen 2011 ja Jyrkiäinen 2008).

Kulttuurijournalismin käsite viittaa laajasti sanomalehtien kulttuuriosastojen esteettiseen, taiteelliseen ja kulttuuriseen sisältöön rajaamatta sitä mihinkään tiettyyn taiteen tai kulttuurin lajiin (Jaakkola 2015, 19). Jaakkolan mukaan kulttuurijournalismi on journalismia kahden kentän välillä: ”journalistisia standardeja tulkitaan ja sovelletaan vaihtelevin tavoin ja suodatetaan esteettisten tai taidemaailman normien ja standardien läpi”³ (Jaakkola 2015, 97). Vaikkakin kulttuurijournalismi ja kulttuurisivut ovat hyvin perinteinen osa sanomalehteä, on ne usein mielletty journalismin kummajaisiksi, minkä on nähty johtuvan esimerkiksi niiden ideologisuudesta ja poliittisuudesta, muusta journalismista eroavista uutiskriteereistä ja subjektiivisista ja esteettis-filosofisista näkemyksistä, kirjoittajien vapaudesta ja erikoistuneesta substanssiosaamisesta sekä laajasta avustajien käytöstä (Jaakkola 2015, 20, 99; Hurri 1993, 13–16; Supinen 2003, 1). Esimerkiksi Merja Hurri tarkastelee väitöskirjassaan (1991) varsin seikkaperäisesti kulttuurijournalismin historiaa, ja siitä, mihin Hurri jää, jatkaa muun muassa Maarit Jaakkola lisensiaatintutkimuksellaan (2010) ja väitöskirjallaan (2015), jotka keskittyvät kulttuurijournalismin professionalismin muutokseen ja jatkuvuuksiin esteettisen ja journalistisen paradigman välissä. Lisäksi esimerkiksi kulttuurijournalistin ammatti-identiteetti (esim. Supinen 2003) ja kulttuurisivujen laatu (esim. Salonen 2013) on ollut tutkimuksen kohteena. Kulttuurikritiikki ja sen erityinen luonne ja merkitys niin teoreettiselta (esim. Linkala 1995) kannalta kuin teatterin (esim. Järvelä 2012, Leppäjärvi 2003), kuvataiteen (esim. Kangaspunta 2012) ja musiikin (esim. Heikkonen 2012) kentillä ovat myös herättäneet mielenkiintoa.

Kulttuurijournalismi on käynyt läpi muutosten myllerryksen viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana. Hurri kiinnittää huomiota esteettisiin, poliittisiin ja sukupolvien välisiin konflikteihin kulttuuriosastojen toimituksissa, jotka liittyvät kulttuurijournalistien omaksumiin esteettisiin, journalistisiin ja popularisoiviin näkökulmiin, kun taas Jaakkolan huomio on kulttuuritoimitusten professionalismin muutoksessa esteettisen ja journalistisen näkökulman puristuksessa. Jaakkolan mukaan kulttuurijournalismin kahtiajakoisuus esteettiseen ja journalistiseen paradigmaan on kulttuurijournalismin ”sociologisesti objektiivinen rakenteellinen ominaispiirre”⁴, joka ei kuitenkaan välttämättä näy journalistisessa puheessa (2015, 130). Jaakkola selittää

³ Oma suomennos: ”the journalistic standards are interpreted and applied in varying degrees with an infiltration (sic) of aesthetic or ”art-world” norms and standards”

⁴ Oma suomennos: ”a sociologically objective structural feature”

kulttuurijournalismin monien muutoksien johtuvan niin sanotun journalistisen paradigman, eli yksinkertaistettuna toimittajan näkökulman ja kirjoittamistavan, vahvistumisesta ja esteettisen paradigman, eli kriitikkokirjoittajan näkökulman ja kirjoittamistavan, heikentymisestä kulttuurijournalismissa (2015, 131). Tähän syinä ovat mitä erilaisimmat toimitusorganisaatioon, talouteen, kulttuuriin ja yhteiskuntaan liittyvät muutokset. Jaakkolan mukaan osa muutoksista on ollut samansuuntaisia myös muissa Pohjoismaissa ja muualla Euroopassa, vaikkakin samantapaiset lähtökohdat ovat saattaneet ajaa myös hyvin erilaisiin ratkaisuihin (2015, 50).

Yleisesti ottaen monissa maissa esimerkiksi kulttuurisivujen osuus lehden kokonaissivumäärästä on kasvanut; toisaalta myöskin kulttuurisivut ovat popularisoituneet, mikä tarkoittaa populaarikulttuurinalojen, kuten musiikin ja kirjallisuuden, alan kasvamista, mutta toisinaan myös kulttuurisivujen aihealueiden laajentumista muun muassa matkailuun ja terveyteen (Jaakkola 2015, 48–49). Jo pitkään yleisenä suuntaviivana kulttuurijournalismissa on ollut journalististen arvojen, esimerkiksi journalismin uutiskriteerien, uutismaisen otteen ja selkeyden, vahvistuminen (Hurri 1993, 53–54; Jaakkola 2015, 116) sekä käsiteltyjen aiheiden ja kulttuurinalojen viihteellistyminen ja popularisoituminen (Supinen 2003, 1). Jaakkolan käyttämä ilmaisu ”journalististuminen” tarkoittaa muun muassa ajankohtaisuuden, edustavuuden ja kontekstien arvostamista sekä journalististen genrejen yleistymistä, juttujen yhdistelyä, ennakkojuttujen arvostusta ja juttujen ohjepituuksia ja visuaalista suunnittelua (2010, 256). Jaakkolan mukaan journalistisen paradigman lujittuminen voidaankin nähdä niin asenteiden, arvojen ja niistä johdettujen toimintamallien tasolla kuin konkreettisten lopputulosten muodossa (mt.). Tärkeäksi kriteeriksi kulttuurijournalismissa on noussut suuren yleisön korostaminen ja yleisön palvelu, mikä on Jaakkolan mukaan saattanut vaikuttaa myös laajan kulttuurikäsitteksen omaksumiseen (Jaakkola 2010, 256; Jaakkola 2015, 117). Suuri merkitys kulttuurisivujen sisällölle on myös kulttuuriosaston ja sen työntekijöiden kulttuurikäsitteellä, sillä ”kulttuuriksi katsotaan se, mistä kulttuuriosasto kirjoittaa” (Jaakkola 2010, 249). Toisaalta vaihtoehtoisten kulttuurijulkaisujen ja -asiantuntijoiden määrän enetessä kulttuuritoimitusten on uudelleen määriteltävä myös omia näkemyksiään ja keinojaan sekä ”täsmennettävä paikkaansa ja rooliaan julkisuuksien mosaiikkisessa kokonaiskuvassa” (2010, 251).

Jaakkola ei näe journalistisen puolen vahvistumista kielteisenä kehityksenä eikä tue näkemystä kulttuurijournalismin kriisistä. Loppujen lopuksi kulttuurijournalismi perustuu niin esteettiseen kuin journalistiseen paradigmaan, ja paradigmojen ”toisiaan tasapainottavaan olemassaoloon, journalistisen ja esteettisen paradigman vuorovaikutukseen” (2010, 243):

[K]ulttuurijournalismin kohtalonkysymys on, miten hyvin se onnistuu kahden paradigman yhteen sovittamisessa niin, että sen käsitys onnistuu asettumaan vuoropuheluun kulttuurista kiinnostuneiden lukijoiden todellisuuden kanssa (Jaakkola 2010, 246).

Kuitenkin myös kriisikeskustelu on ollut esillä niin kulttuurijournalismissa kuin tutkimuksissakin taide- ja journalistisella kentällä (esim. Lyytinen 2013, Ihonen 2000, Heikkilä 2012, Kangaspunta 2012, Heikkonen 2012). Kriisikeskustelun keskiössä on kulttuurijournalistien puheyhteyden katkeaminen taidekentän kanssa. Tilanne on vaikea, sillä vaikka liian läheiset välit taidekentän kanssa saattavat vaarantaa kulttuurijournalismin itsenäisyyden, myös välien katkaiseminen kokonaan voi olla uhka kulttuurijournalismin uskottavuudelle niin taidekentän kuin lukijoidenkin silmissä (Jaakkola 2015, 235). Kuitenkin yleinen kehityskulku tuntuu olevan korkeakulttuuriin keskittyvän kulttuurikritiikin, ja erityisesti kuvataidekritiikin, jonkinasteinen väheneminen ja erityisesti merkityksen lasku niin toimitusten kuin taidekentän silmissä (esim. Jaakkola 2014, Kangaspunta 2012).

2.2.1. Kulttuurikritiikki kulmakivenä ja kummajaisena kulttuurisivuilla

Historian saatossa taidekritiikillä on erilaisia kirjoittajia, erilaisia julkaisuja, erilaisia tekstejä ja erilailla kohdennettuja yleisöjä. Kuitenkin alusta alkaen Suomessa taidekritiikki on ollut kytköksissä lehdistöön, yhteiskunnallisiin asioihin ja kansakunnan sivistystyöhön: ”arvio oli yhdistelmä kansanvalistusta, esteettistä ohjelmaa, taidepolitiikkaa ja journalismia” (Tihinen 2012, 127–128). 1800-luvulta lähtien kirjoittajien joukkoon on mahtunut niin taidekentän edustajia kuin lehtimiehiä (mt.). Aina 1900-luvun puoliväliin asti sanomalehtienkin kulttuurikritiikki oli etupäässä autoritääristä asiantuntijakritiikkiä, jota kirjoittivat etupäässä oman alansa asiantuntijat (Hurri 1993, 53). Tämä perinteinen kuva omavaltaisesta, varsin elitistisestä kritiikistä elää yhäkin mielikuvissa, ja kulttuoriosaston juttumuodoista juuri kritiikin koetaan edustavan puhtaimmillaan esteettistä paradigmaa (Jaakkola 2015, 118). Vaikka kritiikki onkin kulttuurisivujen perinteisin muoto, eroaa se sanomalehden ja myös kulttuurisivujen muusta sisällöstä monella tavalla. Jaakkolan mukaan perinteisesti kritiikki on nähty juuri esteettisen paradigman edustajana ja sen olemus jopa vastakohtaisena journalismin tavoitteille, kuten demokraattisuudelle:

[P]erinteinen taidekritiikki ei ole lähtökohdiltaan missään määrin demokraattinen; se ei tee ratkaisuja enemmistön makuun ja näkemyksiin vedoten tai niitä ennakoiden vaan toimii aina pienen eliitin varassa ja enemmänkin vastustaa enemmistön makua. (2010, 98)

Lisäksi Jaakkola kiinnittää huomiota kritiikin kriitikko- ja taideteoskeskeisyyteen, jotka ovat ristiriidassa journalismin tapaan perustella eri näkemyksiä ja lähestyä kohdetta monelta kantilta (2010, 99). Kulttuurikritiikkiä voidaan pitää niin kulttuurisivujen ”kulmakivenä” sen historiallisen merkityksen vuoksi, mutta tyyliinsä vuoksi myös kummajaisena, joka on jossain määrin ristiriidassa

journalismin tavoitteiden ja ihanteiden kanssa (Salonen 2013, 106; Hurri 1993, 11; Heikkilä 2012a, 14). Vaikkakin Jaakkola on sitä mieltä, että myöskin kritiikin muoto hyväksyy journalismin perustehtävät – vain sen painotus on erilainen (2010, 86). Taulukko 1, joka on lainattu Jaakkolalta (2010, 86), selventää kritiikin ja journalismin välisiä eroja.

Taulukko 1 Kritiikin ja journalismin sisällöllisiä eroja (Jaakkola 2010)

	Kritiikki	Journalismi
Toiminnan tavoite	Taiteen laadun ja sivistyksen edistäminen	Demokratian edistäminen
Yleisön rooli	Sivistynyt ihminen, segmentoitunut yleisö	Kansalainen, kuluttaja, universaaliyleisö
Ajattelun väline	Tunne-elämä, kokemusmaailma	Arkijärki
Referenssijärjestelmä	Estetiikka (taiteen järjestämisen periaatteena)	Politiikka (yhteiskunnan järjestämisen periaatteena)
Kirjoittajan asema	Asiantuntija: episteemiseen auktoriteettiin perustuva subjektiivisuus	Ulkopuolinen: rituaalinomainen objektiivisuus
Lähteiden asema	Häivytetty	Näkyvissä
Suhde kohteeseen	Ennalta määrittyvä, oppialakeskeinen	Avoin, ongelmakeskeinen
Suhde juttutyyppeihin	Monogenrellinen	Polygenrellinen
Suhde metodeihin	Metodimonismi	Metodipluralismi
Aikakäsitys	Retrospektiivinen	Proaktiivinen

Sanomalehtien kulttuurikritiikkiin ja sen asemaan kulttuurisivuilla ovat vaikuttaneet useat niin yhteiskunnan murrokset kuin journalismin ja taidekentän tekijätkin. Yksi tärkeimmistä on varmasti kulttuurijournalismin köydenvelto esteettisen ja journalistisen paradigman välillä. Vasta 1960-luvulla muotoutui uudenlainen, journalistinen kulttuurikritiikki (Hurri 1993, 53). 1960-luvulla yleistyivät sanomalehtien kulttuuriosastot, ja kulttuurikritiikkiä alettiin julkaista omilla kulttuurisivuillaan. Journalistisen kulttuurikritiikin synty johtui käytännön syistä:

”Kulttuuritoimitusten syntymisen myötä lehdet perustivat myös vakituisia kulttuuritoimittajan vakansseja, joihin kiinnitettiin pääsääntöisesti journalisteja, ei ammattitaiteilijoita” tai muitakaan taidekentän edustajia. Näin ollen syyt kulttuurikritiikin muutokseen olivat lähinnä toimitusteknisiä ja taloudellisia, mutta samalla ratkaistiin ainakin hetkeksi kiistaa aiheuttanut periaatteellinen ongelma taidekentän ja kriitikon liiallisesta läheisyydestä, mikä oli aiemmin johtanut jääviysoongelmiin ja sisäpiiritanssiin. (Hurri 1993, 51–53). Hurri näkee kulttuurikritiikin muodot juuri kirjoittajien kautta – sen mukaan, mikä on kirjoittajan suhde kulttuurijournalismin kentän muihin osatekijöihin: lehteen, taidemaailman edustajiin ja yleisöön. Esteettisessä kritiikissä kriitikko on sitoutunut taidekenttään ja edustamaansa taiteen alaan, ja journalistisessa kritiikissä

kriitikko on sidoksissa edustamaansa lehteen, sen journalistisiin käytäntöihin ja poliittiseen linjaan. Kolmantena Hurri mainitsee popularisoivan kritiikin, jossa tärkeimpänä viiteryhmänä on yleisö ja sen oletetut normit. (Hurri 1993, 51–53)

Kaikki kulttuurikritiikin muodot elävät kulttuurisivuilla, mutta niiden olemuksessa ja keskinäisissä suhteissa on tapahtunut ja tapahtuu muutoksia alati. Varsinkin kulttuurisivujen journalististumisen myötä kritiikin subjektiivinen, esteettiseen arviointiin perustuvaan juttumuotoon on kohdistunut muutospainetta, ja kritiikkiin on hiipinyt muun muassa uutisen, henkilöjutun, reportaasin ja ennakkojutun muotoja (Kangaspunta 2011, 118). Samalla myös kritiikin kirjoittaminen on lipunut ulos toimituksesta yhä enemmän ulkopuolisten avustajien käsiin (Jaakkola 2014, 393–394). Kuitenkin kulttuurikritiikin merkityksestä kulttuuriosastolla kertoo se, että kulttuuritoimitusten esimiesten mukaan juuri ”asiantunteva kritiikki” on yhäkin kulttuurisivujen kulmakivi ja laadun mittari (Salonen 2013, 106).

Taidepuhetta vai sanomalehtitekstiä?

Jaakkola pohtii lisensiaatintutkimuksessaan (2010) myös kulttuurikritiikin olemusta niin sanotun paradigmatieteen kautta, jolla hän tarkoittaa sitä, että ”tiettyyn paradigmaan totutettu kohde kokemuksellistetaan toisen paradigman välinein (2010, 202–203). Tällaisen journalistisen paradigman mukaisen hyvän kritiikin olemukseen kuuluvat kattavuus, eli valittujen tosiasioiden tuli edustaa kohteen olennaisia piirteitä, edustavuus, eli vaatimus moniäänisyydestä, sekä taiteen kielen, termistön ja diskurssien ylittäminen ja erilaisten ilmiöiden löytäminen kadunkulkijan arkijärjellä (Jaakkola 2010, 206–207). Myös Salosen haastattelemat kulttuuritoimituksen esimiehet kuuluttavat ”laadukkaan” ja ”asiantuntevan” kritiikin perään, ja heille tämä tuntuu tarkoittavan sekä esteettisiä että journalistisia ansioita: toisaalta subjektiivisuutta, arvottavuutta ja jopa taiteellisuutta sekä samanaikaisesti uudenlaista näkemistapaa, riippumattomuutta, epäkaupallisuutta, houkuttelevuutta, paikallisuutta ja yleisön palvelemista (Salonen 2013, 53–54, 97, 106).

Niin Jaakkolan kuin Salosen tutkimuksissa kritiikin journalististuminen näyttäytyy etupäässä myönteisenä asiana, joka monipuolistaa kulttuurisivujen tarjontaa ja palvelee entistä suurempaa yleisöä. Toki kritiikin ilmiöstä on puhuttu myös negatiiviseen sävyyn. Esimerkiksi taidekentän toimijat ovat huolissaan arvottamisen vähenemisestä, toimittajakriitikoiden valmiuksista arvottaa taidekentän asioita ja siitä, että taiteilijoita ei oteta tarpeeksi huomioon kritiikeissä (Heikkilä 2012a, 13–14; Ihonen 2000, 11–12). Esimerkiksi Tihinen kuvaa sanomalehdissä julkaistavaa kuvataidekritiikkiä lähinnä kuvailevaksi tai eritteleväksi kritiikiksi (2012, 125). Myös

maakuntalehtien pyrkimys paikallisuuteen voi olla kritiikille sekä mahdollisuus että uhka.

Pahimmassa tapauksessa ei puhuta vain esittelevästä tai uutismaisesta arviosta, vaan sanomalehtien toimintakäytäntöjen ja kiireen takia, kritiikki saattaa turvautua liiaksi lehdistötiedotteisiin ja näyttelykatalogeihin. Pelkona on, että kritiikki saattaa myös jäädä tyystin kirjoittamatta ja se korvataan jollain muulla juttutyypillä kulttuurisivuilla tai sisällytetään niihin.

Ensisijaisesti journalistisen paradigman yleistymisessä on kyse kulttuurisivuista kokonaisuudessaan ja kulttuurikritiikin suhteesta muihin juttutyyppeihin. Esimerkiksi toistuvasti tutkimuksissa on annettu ymmärtää, että kulttuurikritiikkien määrä vähenee sanomalehtien kulttuurisivuilla (esim. Hurri 1993, Tuominen 2010: teoksessa Heikkilä 2012a, 14). Heikkilä tarjoaa syyksi juuri kritiikin ongelmallista luonnetta, joka ei sovi yhteen objektiivisuuden perustuvan uutiskäytännön kanssa (mt.). Kuitenkaan historiallisesti katsottuna, eikä myöskään Salosen haastattelemien kulttuuriosastojen esimiesten mukaan (2014, 106), kulttuurisivujen ihanteisiin ei ole kuulunut objektiivisuus. Lisäksi Jaakkola toteaa varsin tuoreen tutkimuksensa (2014), joka katsoi viisi suurta suomalaista sanomalehteä⁵, perusteella, että ”kritiikin radikaalia romahdusta ei ole – tapahtunut”, ei Suomessa, muttei myös muuallakaan Euroopassa (2014, 390; 2015, 49). Pientä vaihtelua määrissä toki on ollut: vuosien 1978 ja 2008 välillä kritiikin prosenttiosuus kaikista kulttuurisivujen juttutyypeistä on ensin noussut noin 27 prosentista lähes 35 prosenttiin vuonna 1993 ja tämän jälkeen laskenut takaisin samaan 27 prosenttiin (Jaakkola 2014, 391).

Sen sijaan monia muita muutoksia kulttuurikritiikki on kokenut viimeisten 20 vuoden aikana. Ensinnäkin, vaikka kulttuurisivujen sivu- ja juttumäärät ovat lisääntyneet, juttujen keskipituudet ovat lyhentyneet – erityisen huomattavaa lyhentymisen on ollut juuri kritiikeissä (Jaakkola 2014, 390). Muutoksen Jaakkola laittaa niin yleisen journalistisen tiivistämistrendin kuin lyhempää formaattia suosivien, viimeaikaisten ulkoasu-uudistusten piikkiin, mutta mainitsee myös, että lyhentymisen saattaa heijastaa tavoitetta kattaa entistä laajemmin ilmiöitä kulttuurin kentältä (Jaakkola 2014, 8). Toki tämä tarkoittaa, että sen sijaan, että seikkaperäinen kritiikki pyrkisi ymmärtämään, tulkitsemaan ja selittämään kulttuurituotteiden historiallisia, poliittisia ja esteettisiä konteksteja, on lyhyt arvio pelkkä ”johdanto kulttuurituotteeseen” (Jaakkola 2010, 9).

⁵ Jaakkolan aineistona olivat *Helsingin Sanomat*, *Aamulehti*, *Kaleva*, *Turun Sanomat* ja *Savon Sanomat*.

Yleisölle, muttei enää taiteilijalle?

Viime aikoina kulttuurikritiikin on ollut myös vaikea hahmottaa sitä, kenelle se puhuu. Perinteisesti ajatellaan, että taidekritiikki puhui suoraan taiteilijalle, taiteen instituutioille ja taiteen yleisölle. Sanomalehtien kritiikin ja sen muutoksen myötä ei ole enää selvää, puhutellaanko taiteilijaa, taiteen yleisöä vai lehden yleisöä (Heikkilä 2012b, 237; Jaakkola 2010, 88). Viimeisen parinkymmenen vuoden aikana kulttuurikritiikkiä on kritisoitu pyrkimyksestä miellyttää yhä pirstaloituneempaa ja taiteeseen perehtymättömämpää yleisöä. Kritiikkejä on arvosteltu yleisön, taiteilijoiden ja taidetapahtumien mielistelystä, samanmielisyydestä ja kriittisyyden vähenemisestä (Heikkilä 2012b, 227). Varsinkin päivälehdissä julkaistavan kritiikin yleisö hahmotetaan epäyhtenäiseksi ja sen nähdään yhä vähemmän jakavan yhteisiä arvoja ja kokemuksia (Heikkilä 2012b, 227).

Veera Kangaspunnan pro gradu -tutkielma (2011) käsittelee yksittäisestä taiteilijasta kirjoitettuja sanomalehtikirjoituksia usean vuosikymmenen ajalta. Samalla Kangaspunta tekee mielenkiintoisia havaintoja sanomalehtien kuvataidekritiikistä yleisesti. Kangaspunta pohtii kulttuurijournalismin muutosta tekstin ja rakenteen tasolla esimerkiksi tutkimalla taiteilijasta käytettyjä, vallitsevia puhe- ja kuvaamistapoja eri vuosikymmeninä. Vaikka Kangaspunnan mukaan kulttuurijournalismin ja kuvataidekritiikin kirjoittajat ovat pinnallisesti omaksuneet perinteiset, taidekentän hegemoniset puhetavat, toistavat he nykyään niitä vain mekaanisesti (2011, 113). Konkreettisesti päivälehtien kritiikissä tämä on tarkoittanut siirtymistä taidekentältä mediakentälle – kriitikot kirjoittavat yhä enemmän yleisölle, eivät taiteilijalle. Saman on havainnut myös Heikkilä, joka kirjoittaa: ”kritiikkiä ei enää edes kirjoiteta taiteilijalle, vaan ensisijainen lukija on sanomalehden yleisö, joka halutaan saada ajattelemaan taiteen kysymyksiä (Heikkilä 2012a, 28). Kangaspunnan mukaan ”kulttuurijournalismissa on tapahtunut irtiotto taidekritiikistä ja taiteen kentästä” ja keskusteluyhteys taidekentälle on katkennut (2011, 85, 118). Kangaspunnan teoria nojaa vahvasti Bourdieun kenttäteoriaan, joten hän pohtii tutkimuksessaan myös kuvataidekritiikin suhdetta taidekenttään. Vaikka vakiintuneet puhetavat ja tyyli puhua, niin sanottu taidepuhe, ovat säilyneet, journalistiset tavoitteet ovat syrjäyttäneet vanhan asetelman, jossa kuvataidekritiikki toimi taidekentälle suunnattuna kehityskeskusteluna (Kangaspunta 2011, 118). Kangaspunnan mukaan taiteen kentän ja kulttuurijournalismin kentän välille on syntynyt selkeä toiminnallinen ero; toisin sanoen, kun kulttuurijournalismin kirjoittajat ja tavoitteet muuttuvat, sen toiminta suuntautuu yhä enemmän tiedonvälitykseen ja elämyksellisyyteen (Kangaspunta 2011, 118). Käytännössä tämä tarkoittaa selostamisen ja neutraalisuuden enenemistä, puhetapojen keskittymistä ja mielenkiintoisuuden tavoittelua – ”esteettistä taiteen vaatettamista” (Kangaspunta 2011, 111, 118).

Tosin näkemys keskusteluyhteyden katkeamisesta taidekentälle voidaan myös kyseenalaistaa. Useimmiten taiteilija hyötyy ainakin taloudellisesti nykyisenkaltaisesta puffipuheesta, ja taloudellinen menestys saattaa jopa muuttua taiteelliseksi arvostukseksi ja kulttuuriseksi pääomaksi taidekentällä (Heikkilä 2012b, 230). Kuitenkin se, mistä esimerkiksi Jaakkola on huolissaan, on kulttuurikritiikin kyvyttömyys herättää keskustelua ja reaktioita taidemaailmassa sekä kyseenalaistaa, haastaa ja uudistaa taidekentän totunnaisia näkemyksiä (2010, 93). Tällöin vaarana on, että päivälehtien kulttuurikritiikki tyypistyy yksisuuntaiseksi joukkotiedottamiseksi ja taidemaailma jää polkemaan paikalleen. On siis selvää, että taidekentän sisällä taidekritiikin toivotaan olevan ja säilyvän olennaisena ja merkittävänä osana taidekeskustelua ja taiteen kehitystä. Se, ottaako päivälehtien kritiikki enää osaa tähän keskusteluun, jää avoimeksi. Vaikka hyväksyttäisiinkin ajatus, että päivälehtien kritiikki on yhä olennainen osa taidekenttää ja puhuttelee sen toimijoita, kulttuurikritiikkiä lukevan yleisön rooli taidekeskustelussa on silti epäselvä. Ensinnäkin lukijat eivät tietenkään muodosta mitään yhtenäistä ryhmää, vaan sekalaisen erilaisten kuluttajien joukon. Esimerkiksi Jaakkola pohtii, voidaanko sanomalehden lukijoiden nähdä enää ottavan millään tavalla osaa taidekeskusteluun (2010, 88). Heikkilä kuitenkin näkee, että kirjoittajien, lukijoiden, arvojen ja kokemusten moninaisuus on kuulunut olennaisena osana taidekritiikkiin sen syntyajoista lähtien, ja heterogeenisyyttä ja sääntöjen puutetta voidaan pitää joustavuuden ja ennakkoluulottoman käsittelyn mahdollistajana (2012b, 228). Loppujen lopuksi kriitikko heijastaa aina jollain tavalla sen ryhmän arvoja, jolle hän kirjoittaa, ja kriitikoiden toimintaa sääntelevätkin usein yleisön enemmistön arvot ja normit (Heikkilä 2012b, 234).

Kulttuurijournalismin vääjäämätön kulku kohti journalistista paradigmaa ei toki johdu vain journalististen tavoitteiden ja ihanteiden seuraamisesta, vaan myös taloudellisista tekijöistä. Lukijoiden etsiytyessä erikoisjulkaisujen ja sähköisen median pariin sanomalehdet joutuvat miettimään uudelleen, mikä niiden lukijoille on tärkeää ja miten lehden toimintaa voisi kehittää. Monessa lehdessä tämä on tarkoittanut kulttuuriolosuhteiden supistamista tai ainakin lehden osastojen toiminnan yhdistämistä (Jaakkola 2015, 131). Kulttuuri-toimituksissa työskentelevät toimittajat keskittyvät yhä enenevässä määrin uutistuotantoon, kun taas kritiikin kirjoittaminen on siirtynyt suurilta osin ulkopuolisten freelance-kirjoittajien käsiin (Jaakkola 2014, 393–394). Kehityksen seurauksena kulttuuri-toimituksissa työskentelee yhä vähemmän henkilökuntaa, jolla edes on valmiuksia taiteelliseen arviointiin (Jaakkola 2014, 393). Tavallaan tämä on paluu tilanteeseen, jossa kritiikkiä kirjoittavat tiettyyn taiteenlajiin ja kulttuurin alaan vihkiytyneet ekspertit. Tilanne on kuitenkin hieman erilainen verrattuna aikaisempaan johtuen kritiikin luonteesta, sisällön ja aseman muutoksesta kulttuurijournalismissa ja taidekentällä. Esimerkiksi kulttuuri-toimitusten esimiehet eivät Salosen tutkimuksessa ota kantaa siihen, että suuren osan kulttuurikritiikistä kirjoittavat

nykyään kulttuuritoimitusten ulkopuoliset freelance-kriitikot – heidän kriteerinsä laadukkaalle kritiikille tuntuvat pätevän sen kirjoittajasta huolimatta. Tämä ei tietenkään kerro, tuottavatko freelance-kriitikot esimiesten tavoitteleman kaltaista kritiikkiä, mutta selkeästi myös journalistinen kenttä asettaa uudenlaisia ja entistä vahvempia vaatimuksia kulttuurikritiikille. Myöskään sanomalehteen kirjoittavan kriitikon asema taidekentällä ja hänen suhteensa taidekenttään ja edustamaansa taiteenlajiin ei ole mitenkään mutkaton kaikkien muutosten jälkeen. Jaakkolan mukaan muutokset kritiikin asemassa kulttuuriosastoilla selittyvät kulttuurijournalismin tuotantoympäristön uudistuksilla ja käynnissä olevalla koko kulttuurijournalismin hitaalla muutoksella, joka näkyy jo Hurrin (1993) tutkimuksessa (2014, 395). Näin ollen Jaakkola ei näe syytä puhua ”kritiikin kriisistä”, kuten niin monet muut ovat tätäkin tilannetta toistuvasti kuvanneet (Jaakkola 2014, 395; Heikkilä 2012a, 13).

2.2.2. Kuvataidekritiikki kilpailijana populaareilla kulttuurisivuilla

Kuvataidekritiikki on yksi taidekritiikin perinteisimmistä lajeista. Yhden tulkinnan mukaan kuvataidekritiikin historia alkaa taiteilija ja historioitsija Giorgio Vasarin taidetta laajasti arvioivasta teoksesta *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon* (1550–1568); toinen tulkinta sijoittaa alun 1600-luvun lopun pariisilaisen salonki- ja näyttelyjärjestelmän syntyyn, jolloin valistusajan kirjailija ja kriitikko Dennis Diderot alkoi kirjoittaa salonki-aiheisia kirjoituksia, joita pidetään ensimmäisinä sensuroimattomina ”vapaina kritiikkeinä” (Tihinen 2012, 119). Läpi kulttuurikritiikin historian kuvataidekritiikki on kuulunut yhteen neljästä suurimmasta ja tärkeimmistä taiteenlajeista sanomalehtien sivuilla. Vaikka kuvataidekin on joutunut taistelemaan kunnioituksestaan, on siihen, ja siinä sivussa myös kuvataidekritiikkiin, liittynyt koko 1900-luvun vahva elitismin leima paljolti modernistisen taiteen perintönä.

Kuvataidekritiikin määrittely sinällensä on vaikeaa, koska jo itsessään kuvataiteen rajat ovat tulkinnanvaraiset. Kuvataiteeseenhan voi liittyä niin ääntä, musiikki kuin liikettäkin, ja kuvataide voi ottaa ilmaisuunsa muotoja niin muista taiteenlajeista kuin kulttuurin aloista. Sanomalehtien kuvataidekritiikkikin näyttäytyy varsin moninaisena, ja siihen sisältyy esimerkiksi maalaus- ja piirustustaide, kuvanveisto, valokuvataide, taidegrafiikka, tila- ja performanssitaide ja videotaide sekä jossakin tapauksissa arkkitehtuuri, graafinen suunnittelu, teollinen muotoilu, kuvitus ja jopa animaatio ja sarjakuvat. Kuitenkin ennen kaikkea kuvataidetta luonnehtii visuaalisuus, jota pidetään kuvataiteen tärkeimpänä piirteenä. Näin ollen myös kuvataidekriitikoiden olennainen tehtävä ”sanallistaa” kuvataidetta on ongelmallinen, sillä kuvataidehan erottautuu muista taiteenlajeista juuri sillä, että kuvaa on mahdotonta pelkistää sanoiksi (Bourdieu 1993, 47). Useimmiten

sanomalehtien kuvataidekritiikki keskittyy uusien teosten ja näyttelyiden arviointiin. Ideaalitilanteessa nämä arvioit uusista näyttelyistä tai teoksista tarjoavat yleisölle kriitikon näkökulman arvioitavan objektin olemuksesta, merkityksestä ja arvosta sekä asemasta kontekstissaan (Heikkilä 2012a, 45). Kuvataidekritiikin viimeaikaiset muutokset myötäilevät paljolti taidekentän, kuvataiteen historian, tulkintatapojen ja aseman sekä taidekritiikin yleisiä muutoksia, joita olen kuvannut jo aiemmin. Yleisillä kulttuurijournalismin suunnanvaihdoksilla, kuten viihteellistymisellä ja henkilöitymisellä, on ollut vaikutuksensa myös sanomalehtien kuvataidekritiikkiin. Esimerkiksi, kun aiemmin kritiikin pääpaino on ollut taideteoksessa, nykyään saattaa taiteen sisältö jäädä sivuseikaksi ja taiteilijapersoonat nousta kritiikinkin päähenkilöiksi (Heikkilä 2011, 19–21). Samoin myös kuvataidekritiikkiin on hiipinyt uutismaisia piirteitä ja elämyksellisyyden tavoittelua, kuten Kangaspunta jo aiemmin toteaa (2012, 118). Se, näyttäytyvätkö muutokset myönteisinä vai kielteisinä, on paljolti katsojan silmässä.

Muutokset näyttäytyvät myös kulttuurisivuilla kuvataidekritiikin suhteessa muihin kritiikin muotoihin ja juttutyypeihin. Tutkiessaan kulttuurikritiikin osa-alueita Jaakkola on huomannut, että neljä suurinta taiteen alaa – kirjallisuus, klassinen musiikki, teatteri ja kuvataiteet – ovat säilyttäneet selkeän valta-asemansa, mutta vähentyneet kuitenkin jonkin verran. Viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana neljän suuren osuus kaikista kritiikeistä on vähentynyt noin 80 prosentista 70 prosenttiin. Esimerkiksi suhteutettuna kaikkeen kirjoitettuun kulttuurikritiikkiin kuvataidekritiikin määrä on laskenut 11 prosentista hieman reilu 8 prosenttiin. Samalla myös kuvataiteen osuus kaikista juttutyypeistä on laskenut. Sen sijaan uutta tilaa ovat kaapanneet niin elokuva kuin populaarimusiikki. Tosin myös kirjallisuuden osuus kritiikistä on kasvanut huomattavasti. (Jaakkola 2014, 391) Kuitenkaan Jaakkolan mukaan muutos ei koske yksinomaan kritiikkiä, vaan heijastaa koko kulttuuriosaston ja kulttuuritoimituksen kulttuurikäsityksen muutosta (2014, 392). Muutoksen takana on ajatus kulttuurinalojen, genrejen ja juttutyyppien tasapainosta, jonka ajatellaan mahdollistavan ”täyden palvelun”, edustavan kattauksen paikallisesta kulttuuritoiminnasta, mahdollisimman laajalle yleisölle (Jaakkola 2015, 130). Syvemmin muutos liittyy taidemaailman kahtiajakoisuuden murtumiseen, postmoderniin taidekäsitykseen ja myös populaarikulttuuria arvostavan kulttuurintutkimuksen suosioon (Jaakkola 2010, 94).

Journalistisiin ihanteisiin taipuminen on populaarikulttuurille varmasti vaivattomampaa kuin monelle muulle taiteenlajille. Selkeästi journalistiset ihanteet – yleistajuisuus, arkikokemus ja kaikenkattavuus – ovat lähempänä populaarikulttuuria kuin elitistiseksi ajateltua kuvataidetta. Populaarikulttuurin muodot varmasti myös palvelevat sanomalehtien sivuilla suurempaa yleisöä kuin kuvataidekritiikki ja siihen yhdistetty esteettis-teoreettinen pohdinta. Viime aikoina kuvataidekritiikkikin on yrittänyt rimpuilla eroon sitä hidastavasta käsitekoneistosta ja

hierarkiajärjestelmistä. Kuitenkin Jaakkola tekee mielenkiintoisen kysymyksen koskien esimerkiksi performanssi- tai käsitetaidetta: ”Jos taiteesta – ei sovi puhua esteettisin termein – eihän performanssi tai uloste väitäkään olevansa mitään muuta – miten niistä sitten tulisi kirjoittaa?” (2010, 94). Kysymys lienee onkin, tulisiko niistä kirjoittaa lainkaan päivälehdessä, vaan kuuluvatko ne omaan asiantuntijakeskusteluunsa. Kuvataidekritiikin sopivuudesta sanomalehden kontekstiin ja sen sanomalehdessä ottamasta muodosta voidaan varmasti olla montaa mieltä. Joitain askelia muutokseen suuntaan kuvataidekritiikki on jo ottanut, mutta selkeästi kritiikkiin kohdistuu yhä paine muuttua. Samalla keskustellaan myös siitä, kuka kirjoittaa kuvataidekritiikkiä ja millaisella asiantuntemuksella ja miltä näkökulmalta.

3. Kumman kentän asiantuntijoita?

Sanakirjassa asiantuntijalla tarkoitetaan ”henkilöä, jolla on asiantuntemusta, eli erityistä perehtyneisyyttä määrääsanaan tai -alaan tai jonkun alan hallintaa”⁶. Kuitenkin tarkasti ajatellen moni tämän määritelmän sanoista on varsin suhteellinen. Esimerkiksi voidaan olla montaa mieltä siitä, mitä tarkoitetaan ’erityisellä’, ’perehtyneisyydellä’ tai ’hallinnalla’, eikä edes ’ala’ ole kiistaton, kun ajatellaan esimerkiksi kuvataidekriitikoiden asiantuntijuutta. Asiantuntijuudelle tuntuu olevan mahdotonta löytää minkäänlaisia yleispäteviä määreitä. Asiantuntijuuteen ja asiantuntijoihin liittyy vahvasti ajatus mittavasta tieto- ja taitovarastosta, mutta tämän varaston sisältö ja laajuus ovat täysin kontekstisidonnaisia ja punoutuvat olennaisesti tarkoitettuun asiantuntijuuden alaan. Arkiajattelussa asiantuntijuuteen liittyy erilaisia tietoja, taitoja, työskentelytapoja ja jopa henkisiä ominaisuuksia. Toisinaan asiantuntijuus nähdään vastakohtana itsenäisesti toimivalle maalaisjärjelle, ja tällöin asiantuntijuuteen kytkeytyy kielteisiä mielikuvia ennalta määrättyjen, byrokraattisten menetelmien seuraamisesta, hitaudesta, tilannetajun puutteesta ja muutosvastaisuudesta. Toisaalta asiantuntijuus hahmottuu pikemminkin absoluuttiseksi kuin suhteelliseksi ominaisuudeksi, ja asiantuntija seisoo oppimisen ja osaamisen portaiden yläpäässä tietojen ja taitojen hallitsijana. Asiantuntijuuteen selkeästi sisältyy valtaa, mutta samalla se on riippuvainen valtasuhteista. Koska asiantuntemus ei ole mitattavissa, on se usein muiden määriteltävissä ja vaatii toisten vahvistuksen.

Sosiologisessa tutkimuksessa keskitytään siihen, kuinka asiantuntemus ja asiantuntijakäytännöt rakentuvat ja rakennetaan sosiaalisesti (Pirttilä 2002, 12):

[A]siantuntemusta ei ole sidottu yksittäisten ihmisten ajatteluun, valintoihin ja toimintoihin, vaan on korostettu rakenteiden ja perinteiden – kuten esimerkiksi ammattieettisten sääntöjen tai kirjattujen pätevyysvaatimusten – kollektiivista luonnetta.

Asiantuntijuutta on tapana määritellä ammattien ja niiden harjoittajien kautta. Tietyn ammatin tai profession asiantuntijuus määrittyy niin suhteessa koko kulttuurin ja yhteiskunnan muutokseen kuin eri asiantuntijaryhmien ja asiantuntijoiden ja asiakkaiden – tai lukijoiden journalismin kontekstissa – välisissä suhteissa, organisaatioissa ja puhetavoissa (mt., 13–15). Eräsaaren mukaan perinteisen asiantuntijuuden perustuksen valavat tiede, instituutiot ja professiot (2002, 21): Asiantuntijat edustavat tietämisen dominoivia eli tieteellisiä muotoja ja ovat luotetun instituution edustajia (tai muuten luotettavia tiedon ja pätevyyden kantajia). Professiot, kuten lääkärit tai tuomarit, taas ovat

⁶ *Kielitoimiston sanakirja* (hakusana: *asiantuntija*). Saatavilla: <http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/> [Tarkastettu 1.8.2015]

asiantuntijoiden malliesimerkkejä. Perinteisesti asiantuntijuutta on tutkittu etupäässä professioiden, eli yhteiskunnallisesti vakiintuneiden ja omille toimintareviireilleen sulkeutuneiden asiantuntijakuntien, kautta (Pirttilä 2002, 12). Esimerkiksi journalismin professiota pohtinut Kauko Pietilä siteeraa sosiologi Eliot Freidsonia, joka sanoo, että tavallisista ammateista professiot eroavat siinä, että ne ”perustuvat ihmiselämän kannalta arvokkaaseen ja erikoistuneeseen tietoon ja taitoon” (Freidson 1994, 167: teoksessa Pietilä 2012, 9). Professioneja on nähty määrittävän sellaiset seikat kuten yhteisen hyvän ja yleisten intressien edistäminen, ei-liiketaloudellinen ja ei-byrokrattis-hallinnollinen ajattelu, institutionalisoitunut ja riippumaton tutkimus, koulutus ja työ sekä työskentely välittäjänä instituutioiden, erityisesti yliopiston, yleistämän teorian ja tiedon sekä käytännön elämän huolien ja tarpeiden välillä (Pietilä 2012, 10–22). Profession ihanteita voi nähdä monissa ammateissa, ja esimerkiksi Kauko Pietilä pohdiskelee teoksessaan *Journalismi ammattina* (2012) sitä, millainen ja mikä on journalismin professio sosiologisten ammatti- ja asiantuntijuuskäsitteiden kautta.

Kuitenkin asiantuntijuutta voi lähestyä muutenkin kuin profession niukoissa raameissa. 1990-luvulta lähtien asiantuntijuutta on pohdittu muun muassa mikrotasolla tapauskohtaisesti, organisaatioissa ja diskurssien kautta sekä makrotasolla koko kulttuurin ja yhteiskunnan murroksessa ja muutoksessa (Pirttilä 2002, 14–16). Teoreettisesti asiantuntijuutta on viime vuosikymmeninä ajateltu niin sanotun uuden asiantuntijuuden tai avoimen asiantuntijuuden kautta (Pirttilä 2002, 17). Uudenlaisten asiantuntijamallien muodostumiseen Risto Eräsaari (2002, 24) hakee syytä perinteisen ”asiantuntijuuden uskottavuuskriisistä”, mikä juontuu yhteiskunnan muutoksesta: siitä, ettei samalla tavalla enää ole yleisesti hyväksyttyjä ja kannatettuja traditioita, rutiineja tai tapoja eikä instituutioiden asema ole enää vankka tai ongelmaton. Myöskään tiede ei ole totuudentorvi, eikä asiantuntija ehdoton auktoriteetti (mt.). Eräsaaren (2002, 25) mukaan tästä seuraa:

yhtäältä vapautuminen yhden ainoan auktoriteetin lähteen tai asiantuntijamonopolin tottelemisesta, toisaalta hämmentyminen alituista väliaikaisuuden tunnetta aiheuttavasta perusteettomuudesta ja epävarmuudesta.

Lienee selvää, että niin edellisessä luvussa esittelemäni taidekritiikin ja kulttuurijournalismin ”kriisit” ammentavat samasta yhteiskunnan muutoksesta kuin asiantuntijuuden ”kriisi” ja kietoutuvat yhteen sen kanssa.

Asiantuntijuuden uudet ulottuvuudet

Asiantuntijuus ei enää uskottavasti näyttäydy ensimmäisistä periaatteista ja aidosta alkuperästä lumoutuneena aina luotettava luotsina, vaan epävarmuutta (tietämättömyyttä, määrittelemättömyyttä jne.) kohtaavana ja kyseenalaistavana ajattelutapana, jonka on kyettävä muuntelemaan näkökulmiaan ja jopa turvautumaan systemaattiseen spekulointiin. (Eräsaari 2002, 22)

Eräsaaren mukaan niin sanotulla avoimella asiantuntijuudella viitataan asiantuntijuuden perusteiden ja ehtojen horjuntaan ja epämääräisyyteen tarkoittamatta kuitenkaan osaamisen vähenemistä, vaan ”asiantuntija-auktoriteetin, asiantuntijaneuvojen ja asiantuntijuuden tarjoamisen tai välittämisen ehtojen rakenteellista ja epistemologisista muutoksista” (2002, 23). Tärkeää on myös nähdä asiantuntijuuden avoimuus jatkumona, jonka toisessa päässä on suljetut professiot ja toisessa päässä avoimet asiantuntijatehtävät.

Eräsaari määrittelee avoimelle asiantuntijuudelle muutamia yleisiä tunnuspiirteitä. Ensinnäkin, sen sijaan että avoin asiantuntijuus kiinnittyisi johonkin tiettyihin tehtäviin ja professioihin, on sen konteksti avoin (Eräsaari 2002, 31). Toisin sanoen esimerkiksi taidekriitikoiden asiantuntijuus ei mahdollista vain taidekriittikkona työskentelyä, vaan samat tiedot ja taidot antavat valmiuksia monenlaisiin tehtäviin ja toimiin. Eräsaaren mukaan konteksti on ”kommunikaation varassa” (mt., 31), minkä tulkitsen tarkoittavan sitä, että asiantuntijuus pätee kaikissa sellaisissa konteksteissa, joissa se voidaan mielekkäästi perustella. Toiseksi avoin asiantuntijuus ei ole sitoutunut mihinkään valmiisiin menettelyihin tai strategioihin eikä myöskään sulje pois ”vasta-asiantuntijuutta” tai ”maallikkoperspektiiviä” (mt.). Näin ollen avoin asiantuntijuus on riippuvainen toimintakentän muutoksista ja satunnaisuuksista, mutta saa niistä myös ”mahdollisuutensa ja pelivaransa” (mt., 32). Taidekriitikoiden kohdalla tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että kuvataidekriittikkoina voivat toimia niin journalistit, taitelijat, taidehistorioitsijat kuin valistuneet maallikot, vaikka heidän asiantuntijuutensa ja toimintatapansa saattavat erota hyvinkin paljon toisistaan. Toisaalta tämä tarkoittaa myös sitä, että asiantuntijuuden kriteereistä käydään jatkuvaa suukopua. Eräsaaren kolmas piirre liittyykin avoimen asiantuntijuuden epävakaisuuteen, sillä hänen mukaansa avoimen asiantuntijuuden institutionaalinen asetelma on usein haihtuva ja katoava, sillä asiantuntijuuden muodot ovat perinteiseen asiantuntijuuden kolmijalkaan verrattuna tyhjän päällä:

Niiden turvana tai puitteina ei ole traditiota tai rutiinia, vaan usein vain regulatiivinen idea, jonka avulla ei ole esitettävissä mitään lopullista ratkaisua, vaan se on pelkästään asiantuntemuksen täsmentämistä ja kommunikaatiota suuntaava periaate. Traditio ja rutiini on luotava ja esitettävä sellaisella symbolisella tavalla, että se tulee myös muille tunnistettavaksi. (2002, 32)

Tästä Eräsääri pääsee neljänteen tunnuspiirteeseen eli avoimen asiantuntijuuden erityiseen suhteeseen yleisön kanssa. Koska selustaa ei turvaa tieteen, professioiden ja instituutioiden muodostama vahva kolmijalka, asiantuntijoiden on alati haettava tunnustamista muualta, yleensä yleisöltä. Tämä tarkoittaa, että asiantuntijoiden on otettava huomioon yleisö ja muokattava ehdotuksensa ja mielipiteensä sellaisiksi, että yleisö ymmärtää ne ja ottaa ne ”vakavasti” (Eräsääri 2002, 32). Tällöin avoimen asiantuntijuuden aloilla puheen selkeys ja ymmärrettävyys nousevat entistä tärkeämmiksi (mt.). Tämä on toki nähtävissä myös sanomalehtien kuvataidekriitikoiden toiminnassa: toisaalta halu olla syvällinen ja toisaalta ymmärrettävä. Esimerkiksi akateemisesta maailmasta tulevat kriitikot joutuvat jättämään ammattikielen taka-alalle, haluamatta ehkä kuitenkaan tinkiä taustansa suomasta asiantuntija-asemasta. Kulttuurikriitikot joutuvat suhteuttamaan kirjoittamistapaansa yleisön tarpeisiin – vaikkakin sanomalehdessä juuri epävarmuus yleisön olemuksesta ja tietotasosta aiheuttaa myös ongelmia.

Eräs tärkeä huomio Eräsäären pohdinnassa on, että avoin asiantuntijuus asettaa myös tietelle, professioille ja instituutioille uusia vaatimuksia. Sen sijaan, että tietyn tarkkarajaisen alan ”spesialistiasiantuntijat” kommunikoisivat tietoa yhteiskuntaan, vaaditaan yhä enemmän ”generalistiasiantuntijoita” eli toimijoita, jotka hallitsevat kommunikaation muodollisen säännösten ja osaavat käsitellä informaatiota huolimatta informaation sisällöstä. Mielenkiintoista on, että Eräsääri käyttää tästä instanssista sanaa ”media”, vaikkei muuten mediasta paljon puhukaan. (Eräsääri 2002, 33) Toki media on historiallisesti katsottuna profiloitunut juuri tällaisena tiedon tulkkina ja levittäjänä, ja toimittajien hyveisiin kuuluu kyky käsitellä tietoa ja yleistajuinen ilmaisu. Nykyään mediassa yleistöimittajat ovat arkipäivää, ja kulttuuriosastollakin kulttuurikritiikin kirjoittamista on yritetty siirtää toimittajien vastuulle (Hurri 1993, 53). Tosin aivan viime vuosinahan kritiikin kirjoittaminen on siirtynyt taas asiantuntijakriitikoiden käsiin (Jaakkola 2014, 393–394).

Yhä kiistanalaista on, vaatiiko esimerkiksi sanomalehden kuvataidekritiikin kirjoittaminen taideasiantuntijaa vai riittääkö toimittajan tai kulttuuritoimittajan asiantuntijuus. Koska asiantuntijuus on hyvin abstrakti ja häilyvä käsite sekä aina sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentuva ja koko ajan muuttuva, liittyy siihen myös läheisesti ajatus vallasta – kuka pääsee määrittelemään, mitä on asiantuntijuus milläkin alalla ja millainen asiantuntijuus on tärkeää? Ei liene hämmästyttävää, että asiantuntijuus usein liitetään auktoriteettiasemaan ja asiantuntijuus voidaan nähdä uhkana demokraattisuudelle ja tasa-arvoisuudelle (Turner 2001, 123). Asiantuntijuus on kerrytettyjä tietoja ja taitoja, mutta siihen liittyy aina myös näkökulmia, intressejä ja motiiveja.

3.1. Kulttuurisen pääoman haltijoita taidekentällä

”Taidemaailma on selvästi paljon epämääräisempi ja joustavampi. Ihmisiä ei ole muodollisesti rekisteröity, kastettu tai kirjattu sen jäseniksi (tai karkotettu, julistettu pannaan tai erotettu jäsenyydestä). Mitään täsmennettyjä ehtoja, jotka jonkun olisi täytettävä voidakseen toimia taidemaailman puolesta, ei ole olemassa. Tätä toimintaa eivät myöskään säätele mitkään selkeästi muotoillut säännöt – taide ei tarkkaan ottaen olekaan instituutio vaan pikemminkin kulttuurinen traditio tai sosiaalinen käytäntö.” (Shusterman 1997, 29)

Taidemaailman, tai bourdieulaisten taidekentän, toimijoihin kuuluu muun muassa taiteilijoita, kustantajia, taiteen välittäjiä, galleristeja, museotyöntekijöitä, asiantuntijoita, akateemikkoja, kriitikoita ja laaja, erilaisin mieltymyksin varustettu yleisö. Sitä, millaisia toimia ja toimijoita kentällä on, millaista on heidän toimintansa ja millaista asiantuntijuutta heillä on, säätelevät monet tekijät. Se, ettei toimenkuville ole selkeitä ehtoja ja määritelmiä, ei tarkoita, että kuka vain, millä tahansa taustalla tai ansioilla, täyttää kentän ja toimen sisäänpääsyvaatimukset. Bourdieun mukaan millään muulla kentällä toimijoiden toimenkuvat eivät ole yhtä epävarmoja ja muuttuvia kuin taidekentällä, ja millään muulla kentällä ei käydy yhtä kiivasta taistelua toimenkuvien määrittelemisestä (1993, 61). Samalla tavalla kuin kenttä määrittelee, mitä on taide, määrittelee se myös, mitä on asiantuntijuus. Taidekentällä vallitsee erilaisten kilpailevien ajatusten sekasorto ja hajaannus, mikä selittää osaltaan kentän rajojen ja toimenkuvien joustavuutta sekä ”toimien, jotka uhmaavat kaikenlaista yksipuolista luokittelua, äärimmäistä monimuotoisuutta (Bourdieu 1993, 43). Bourdieun mukaan ääritilanteessa taidekentän toimijoilla ei välttämättä ole mitään muuta yhteistä kuin se, että he ottavat osaa taisteluun taiteen määrittelystä (1993, 46). Bourdieu kutsuukin häilyvää taidekenttää ”määrittelemättömäksi tontiksi”⁷, jonka toimien ja toimijoiden piirteisiin kuuluu:

1. Sisäänpääsy vaatii vähemmän taloudellista ja koulutuksellista pääomaa kuin toimiminen monella muulla kentällä.
2. Toimenkuvat ovat joustavia ja muuntautuvia, ja urapolut hajanaisia ja epävarmoja.
3. Toimijoita on vaikea ryhmitellä ja luokitella, koska heidän olemuksensa, ominaisuutensa ja toimintansa saattavat erota toisistaan hyvin paljon. (Bourdieu 1993, 43, 45–46)

Lisäksi taidekentälle ominaista on, että kenttä sekä sen toimijat ja toiminta ovat jakaantuneet kahteen, eri tavalla arvotettavaan leiriin: heteronomiseen, joka on altis ulkoisille voimille ja paineille, ja autonomiseen, joka seuraa pitkälle *l’art pour l’art* -ajatusta taiteen omalakisuudesta (Bourdieu 1993, 46). Edelliseen leiriin kuuluvat tavanomaisesti he, joilla on paljon poliittista ja taloudellista valtaa kentällä, ja jälkimmäiseen he, jotka uusina pyrkivät kentälle, haluavat erottautua muista tai suhtautuvat välinpitämättömästi taloudellisen pääoman kartoittamiseen (Bourdieu 1993,

⁷ Oma suomennos: ”an indeterminate site”

41). Sama polarisoituminen jatkuu myös taidekentän tuotannossa, jakelussa ja kulutuksessa, sillä kentän tuotantoa ja toimijoiden toimintaa ei ohjaa pelkkä kysyntä tai toimeksianto, vaan esimerkiksi sattuma, vallitsevat ideologiat, yksilölliset strategiat, distinktiot ja maut sekä kentän järjestyminen vaikuttavat kaikki tuotantoon, jakeluun ja kulutukseen (Bourdieu 1993, 46). Kenttien välisten toimintaperiaatteiden mukaisesti taidekentällä käytävä taistelu on yhteydessä yleisempään köydenvetoon siitä, mitä pidetään saavutuksena ja millaiset asiat ovat saavuttamisen arvoisia yhteiskunnassa (Bourdieu 1993, 41).

Hurriin mukaan kenttien taisteluissa on ennen muuta kyse luokitustaistelusta: ”kamppailua legitiimistä oikeudesta sanella, missä kenttien rajat kulkevat, millaisilla säännöillä niillä pelataan ja, ennen kaikkea, ketkä peliin saavat osallistua (1993, 40). Se, mitä Hurri ja Bourdieu tarkoittavat, on, että jokaista taistelua kentän määritelmästä ja rajoista edeltää aina myös taistelu siitä, kuka saa ottaa osaa tähän keskusteluun (Bourdieu 1993, 42). Näin ollen taiteen kentällä ei taistella pelkästä taiteen määritelmästä, vaan myös oikeudesta ja vallasta päättää, ketkä saavat kutsua itseään taiteilijoiksi tai kriitikoiksi – toisin sanoen keitä voidaan kutsua toimijoiksi taidekentällä (Bourdieu 1993, 42). Toimenkuvat eivät synny sattumanvaraisesti, eivätkä toimijat päädy asemiinsa umpimähkäisesti. Bourdieun kenttäteoria puhuu ”mahdollisuuksien avaruudesta”⁸, eli siitä, että kenttä ja sen senhetkinen tilanne ja olemassa olevat toimijat mahdollistavat tietynlaiset toimet, joihin uudet toimijat hakeutuvat ja mukautuvat omien taipumustensa ja kykyjensä mukaisesti (Bourdieu 1993, 64). ”Mahdollisuuksien avaruus” on kuitenkin jatkuvassa muutoksen tilassa johtuen niin kentän sisäistä kuin ulkoisista tekijöistä, esimerkiksi taidekentän suhteesta muihin kenttiin, kentän toimijoiden luonteesta, strategioista ja kehityskuluista sekä kentän toimien ja toimijoiden kykyjen, taipumusten ja tapojen, joita Bourdieu kutsuu ”dispositioiksi”, vaikutuksesta toinen toisiinsa (Bourdieu 1993, 63–64). Näin ollen, vaikka toimenkuvien nimet eivät muutu, muuttuvat niiden sisällöt alituisesti, joten Bourdieun mielestä on tärkeää ”ymmärtää kuinka he, jotka pitävät hallussaan tiettyjä vakansseja, ovat rakentuneet ja, vielä tarkemmin, kuinka dispositiot, jotka ovat johdattaneet heidät näihin toimiin ja määrittävät sitä, kuinka he toimivat ja pysyvät toimissaan, ovat muotoutuneet”⁹ (1993, 63–64).

Bourdieun kenttäteorian valossa taidekentällä ei siis ole minkäänlaisia pysyviä työnkuvia eikä siis myöskään selkeitä määritelmiä tai vaatimuksia niiden haltijoille. Kuitenkin ottaakseen osaa taidekentän toimintaan täytyy toimijoilla olla jonkinlaista alkupääomaa. Se, millaista ja kuinka paljon symbolista ja kulttuurista pääomaa toimijalla on taidekentällä, kielii hänen asemastaan ja

⁸ Oma suomennos: ”the space of possibles”

⁹ Oma suomennos: ”to understand how those who occupy them have been formed and, more precisely, the shaping of the dispositions which help to lead them to these positions and to define their way of operating within them and staying in them”

hänen suhteestaan muihin taidekentällä. Esimerkiksi Hurri huomio Bourdieun teoriasta sen, että toimijoiden välissä sosiaalisissa suhteissa symbolinen pääoma näkyy erityisesti arvostuksena, sivistyksenä, kunnioituksena, arvovaltana ja auktoriteettina (1993, 38). Näin ollen voinee tulkita, että taidekentällä myöskään asiantuntijuudelle ei ole selkeitä määritelmiä, vaan asiantuntijuudessa on kyse toimijoiden välisistä suhteista – siitä, keitä vallitsevana hetkenä pidetään asiantuntijoina, millaisilla tiedoilla, taidoilla, kyvyillä, strategioilla ja tavoilla he toimivat kentällä ja mikä on muiden toimijoiden suhde heihin. Luonnollisesti, johtuen jo taidekentän jakaantuneesta luonteesta, voi taidekentällä samanaikaisesti olla useita näistä suhteista johdettuja asiantuntijuuden ilmentymiä, kuvauksia ja henkilöitymiä.

3.1.1. Taidekentän laillistamat asiantuntijat

Taidekriitikot on perinteisesti nähty taidekentän toimijoina, tai vähintäänkin kritiikeillään heidän on nähty puhuttelevan taidekentän toimijoita, ja näin ottavan osaa taidekentän toimintaan.

Taidekriitikoita on helppo luonnehtia myös taiteen asiantuntijoiksi. Kriitikoilla on yleensä oletettu ja edellytetty olevan taidekentällä suuri määrä erikoistunutta symbolista pääomaa, jonka nimissä heille on kyky ja oikeus määritellä, millaiset tuotteet milloinkin ovat ”legitiimejä, toisin sanoen ”hyvää” taidetta” (Hurri 1993, 40). Tihisen mukaan erityistä on se, että kriitikko on asiantuntija, joka kirjoittaa taiteesta omista lähtökohdistaan, omien käsitystensä mukaisesti sekä rajaa ja perustelee valintojaan asiantuntija-asemallaan (2012, 135). Taidekriitikki pohjaa siis suurelta osin kriitikon subjektiiviseen kokemukseen, näkemykseen ja arvotukseen taideteoksesta ja ympäröivästä todellisuudesta. Tihisen mukaan kriitikko pitelee taiteen esteettisenä arvottajana käsissään suurta valtaa taidemaailmassa (2012, 135). Näin ollen kuvataidekriitikon ei tarvitse pyrkiä objektiivisuuteen tai kaikkien näkökulmien ja tulkintatapojen selittämiseen ja arvioimiseen, vaan hän osallistuu mielipiteellään taiteen ja sen hierarkioiden luomiseen ja muokkaamiseen. Toisaalta taidekriitikoilla ei ole oikeutta määritellä ja arvottaa taidetta ennen kuin taidemaailma on ”legitimoinut” heidät (Jaakkola 2014, 394). Se, millaisessa asemassa toimija kentällä on, riippuu tietysti siitä, kuinka paljon ja millaista kulttuurista ja symbolista pääomaa hänellä on (Hurri 1993, 39).

Vaikka esteettistä taipumusta ja kulttuurista pätevyyttä usein pidetään luonnollisina kykyinä, Johnson muistuttaa, että Bourdieun kulttuuriteoriassa kompetenssi merkitsee ensisijaisesti juuri vallitsevan kulttuurisen koodin tuntemista (1993, 23). Esimerkiksi Bourdieun teos *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979) keskittyy kokonaisuudessaan siihen, kuinka sosiaalinen todellisuus vaikuttaa erilaisten taidekäsitysten ja makuhierarkioiden syntyä,

omaksumiseen ja ylläpitoon, ja näin ollen liittyy vallitsevien esteettisten näkemysten hallitsemiseen paljon valtaa. Kompetenssin kerryttämistä voidaan ajatella prosessina, joka vaatii kulttuurisen koodin ”haltuunottoa” ja ”omimista”¹⁰ – ja tällöin asiantuntijuus on mitä suuremmassa määrin juuri kulttuurista pääomaa (Johnson 1993, 23). Kun otetaan huomioon taidekentän jatkuva taistelu oikeudesta legitimoida kentän rajoja, toimijoita ja järjestystä, taidekentän käsitykset asiantuntijuudesta ja muuttuvat jatkuvasti ja niihin vaikuttaa paljon se, millainen taidekenttä on, millaiset taidekäsitykset ovat vallitsevia ja miten taidetta ja maailmaa tulkitaan milläkin hetkellä (Jaakkola 2015, 121).

Joitain laajoja tälle ajalle tyypillisiä piirteitä asiantuntijuuden hahmottamisessa taidekentällä kuitenkin on. Yksi tällainen on pyrkimys ”kaikkiruokaisuuteen” kulttuurin kulutuksessa, niin sanottu omnivori-teesi, erotuksena aikaisemmasta pyrkimyksestä ”snobismiin” erityisiksi ajatelluilla, yleensä korkeakulttuurin aloilla (Longhurst 2007, 91). Sen sijaan, että asiantuntijuudeksi laskettaisiin syvälinen perehtyminen yhteen taidealaan tai -muotoon, nykyään asiantuntijuutta osoittaa kyky tietää mahdollisimman useasta taiteen alasta ja kyky yhdistellä tietoa niiden välillä. Tämänkin kehityksen taustalla voi nähdä postmodernin käsityksen, joka karsastaa kaikkia taiteiden raja-aitoja ja hierarkioita, ja monenlaiset muutokset yhteiskunnassa aina koulutuksen muutoksesta sukupolven vaihdokseen. Kaikkiruokaisuuden arvostaminen ei kuitenkaan tarkoita, etteivät sosiaalisesti rakentuneet mieltymysten kaavat ja hierarkiat taiteen muotojen välillä yhä ohjaisi kulutustottumuksia. Longhurstin mukaan muutos samalla sekä vahvistaa distinktioita ja muokkaa hierarkioiden suhteita että luo suvaitsevaisuutta ja avaa raja-aitoja taiteiden ja sosiaalisten ryhmien avulla. (Longhurst 2007, 91–103)

3.1.2. Tiedonvälittäjiä, taidekasvattajia, taiteen uranuurtajia vai jopa taiteilijoita?

Taidekentän vaatimukset taidekriitikoiden asiantuntijuudesta vaikuttavat yhtä epämääräisiltä kuin kentän ajatus asiantuntijuudesta yleensäkin. Esimerkiksi Tihinen kysyy, onko taidekriitikon ensisijainen rooli toimia tiedonvälittäjänä, taidekasvattajana vai taiteilijana (2012, 134). Listaani voisi lisätä vielä esimerkiksi taiteen puolestapuhujan, taiteen ymmärtäjän ja tulkitsijan tai taiteen reitinnäyttäjän. Taidekriitikoilta vaaditaan toisaalta eläytymistä, innostamista, subjektiivisia näkemyksiä ja monipuolisia näkökulmia ja toisaalta perusteluita, teoreettista tarkkuutta, esteettisiä normeja ja kiinnostavaa päättelyä (Heikkilä 2012a, 31–33). Markku Ihosen teesit siitä, mitä on hyvä

¹⁰ Oma suomennos: Termi ”appropriation” on monimerkityksellinen, sillä se käsittää sekä positiivisen että negatiivisen merkityksen, eli ’omaksua omaan käyttöön’ ja ’omia itselle’ tai ’ottaa toiselta’.

kritiikki ja millainen on hyvä kriitikko lisäävät listaan vielä esimerkiksi ”selkeän, virheettömän ja nasevan” kielen, taidekritiikin perinteiden kunnioittamisen ja taiteilijan huomioon ottamisen (2000, 17). Lisäksi kriitikon tulee itsenäinen ja rohkea mutta nöyrä, hän ei saa olla penseä eikä kohtuuton, ja ennen kaikkea hänen pitää olla ennakkoluuloton ja muuntautumiskykyinen. Ihosen listauksesta, joka perustuu hänen omiin näkemyksiin ja toimintaan kirjallisuuskriittikkona sekä kritiikkiä koskevaan keskusteluun ja tutkimukseen, voi havaita, että taidekriitikolle asetetaan sekä tiedollisia ja taidollisia että persoonaan ja käyttäytymiseen liittyviä vaateita. Monet niistä ovat kuitenkin ristiriitaisia, ja ne yhdistelevät luovasti niin romantiikan, valistuksen, modernismin kuin nykyajan käsityksiä taiteesta ja tieteestä.

Lisäksi esimerkiksi selkeästi esteettisen paradigman puolesta puhuva Tihinen näkee, että kriitikon tekstissä tulee korostua hänen yksilöllinen kirjoitustapansa yleistajuisuuteen pyrkimisen sijaan (2012, 138). Tihinen jopa kuuluttaa sitä, että taidekriitikoiden tulisi löytää oma äänensä, oma asemansa ja ”tehdä itsestään tai sanomisistaan taideteoksen kaltaisen monipuolisen olion ja joskus jopa taideteoksen” (2012, 141). Tihinen ei näe kirjoittamisen tavoitteita toisiaan poissulkevinä, vaan esimerkiksi arvioivan asenteen ja kirjalliset ja taiteelliset tavoitteet voi nähdä toisiaan täydentävinä (2012, 125). Kriitikoilta on edellytetty oman aseman tunnustamista ja itsekritiikkiä eli sitä, että kriitikko ymmärtää omaan kirjoittamiseensa ja ajatteluunsa vaikuttavia ennakkoluuloja, ehtoja ja taustoja (Heikkilä 2012b, 240). Ihosen mukaan kriitikon tulee myös ymmärtää oma valta-asemansa (2000, 17). Kriitikko ei vain kerro omaa mielipidettään taiteesta, vaan muodostaa oppineen, harkitun arvioinnin, joka on pelkän oman maun yläpuolella (Jaakkola 2015, 121). Sen sijaan että kriitikko voisi nojautua omaan asiantuntija-asemaansa ja ”hyvään” makuunsa, täytyy kriitikon nykyään työssään ottaa huomioon niin yhteiskunnalliset, ideologiset kuin historiallisetkin seikat ja tämän lisäksi pohtia omaa, taideteoksen ja oman kirjoituksensa suhdetta näihin kaikkiin tekijöihin (Heikkilä 2012b, 243). Kriitikon asiantuntijuuteen kuuluu olennaisesti myös itsekritiikki ja tietoisuus siitä, kenelle ja kenestä hän kirjoittaa ja miksi valitsemallaan tavalla (Heikkilä 2012b, 240). Jaakkola huomauttaa, että kriitikon uskottavuus on osaltaan riippuvainen siitä, seuraako hän taidekentän moninaisia, joskin epäselviä sääntöjä, ja näin ollen taidetta ei ”legitiimisti” voi lähestyä mistä vain perspektiivistä ottamatta huomioon vallitsevia makuhierarkioita ja niiden kannattajia (2015, 121).

Todellisuus on, että taidekentän ja journalismin ajatukset kritiikin yleisöstä ja tavoitteista ovat usein ristiriidassa. Viimeaikaiseen kulttuurisivujen journalististumiseen liittyy pelko, että sanomalehtien kritiikki menettää aiemmin nauttimansa taidekentän arvostuksen ja luottamuksen (Jaakkola 2014, 399). Tämä tietenkin tarkoittaa, että kulttuurijournalismin ja päivälehtien kritiikin journalististumisen myötä sekä Ihosen ja Kangaspunnan kuvaileman taidekentälle suuntautuneen

puheyhteyden katkeamisen myötä, taidekriitikot menettävät symbolista pääomaansa taidekentällä. Näin ollen luottamus ja arvostus vähenevät, ja kulttuurikriitikoiden asiantuntijuus kyseenalaistetaan ja heidät nähdään mahdollisesti aiempaa heikompina asiantuntijoina ja auktoriteetteina.

3.2. Välittäjiä ja käytäntöjen taitajia kulttuurijournalismissa ja -kriitikissä

Toimittajana työskentelyyn ei pintapuolisesti katsottuna näytä liittyvän moniakaan määrittäviä tai pysyviä piirteitä tai vaatimuksia. Suomessa toimittajan ammatti on vapaa, eikä siihen vaadita mitään tietäntyyppistä koulutusta. Nykypäivänä toimittajia koulutetaan mitä erilaisimmissa oppilaitoksissa aina opistotasoisista kursseista korkeampaan korkeakoulututkintoon asti. Toisaalta toimittajina myös työskentelee hyvin kirjava joukko mitä erilaisimpien ammattien ja koulutussuuntien edustajia. Toimittajat työskentelevät todella erilaisissa työtehtävissä ja monenlaisilla eri työsopimuksilla vakituisista freelancereihin. Riippuen julkaisusta ja sijainnista samankaltaisissakin työtehtävissä voi olla varsin erilaiset osaamisvaatimukset ja asiantuntijuuden määritelmät. Monien muutosten, taloudellisten rasitusten ja uusien teknologisten mahdollisuuksien ristipaineessa käydään köydenvetoa siitä, millaiset roolit journalisteilla, avustajilla ja yleisöllä on journalismin tuotannossa (Hujanen 2014, 38–39). Erityisesti verkkomedioihin, mutta myös aivan perinteisiin sanoma- ja aikakauslehtiin, toimituksellista materiaalia tuottavat niin ulkopuoliset avustajat, bloggaajat kuin lukijatkin – ja samalla ammattilaisten ja amatöörien rajat hämärtyvät (esim. Jyrkiäinen 2008a/b, Hujanen 2014). Varsinkin aikakauslehtiä mutta myös sanomalehtiä on viime aikoina syytetty kaupallisen materiaalin lisääntymisestä, journalistisen sisällön ja mainosten rajan hämärtymisestä sekä siitä, että mainostajat ja erilaiset sidosryhmät pääsevät vaikuttamaan toimituksen päätöksiin (Nieminen ja Pantti 2009, 127,133).

Keskustelun keskiössä on kysymys siitä, millaiset ammatilliset tiedot, taidot ja ominaisuudet erottavat journalistit muista kirjallisen, kuvallisen tai kuunneltavan sisällön tuottajista. Esimerkiksi Pietilän mukaanhan profession yksi tärkeistä määrittäjistä on olla välittäjänä ja toimijana teoreettisen tiedon ja käytännön elämän välillä. Journalismissa on nähty viitteitä monista profession ihanteista niin sosiaalisen vastuun, objektiivisuuden ihanteen kuin tiedonvälitystehtävän vuoksi (Pietilä 2012, 177, 217, 260). Pietilän mukaan juuri journalismin välittäjäfunktiot – toisaalta tietojärjestelmän ja ammattikäytäntöjen välillä ja toisaalta maailman ja yleisön välissä – puhuvat journalismiprofession olemassaolon puolesta (2012, 276, 283), eikä välitysfunktio tarkoita pelkkää tiedonvälittämistä vaan dialogin ja kanssakäymisen luomista yhteiskunnan toimijoiden välille (Pietilä 2012, 285, 289). 1900-luvun lopulla olikin tavallista puhua toimittajakunnasta profession ajatuksen kautta (Jyrkiäinen 2008a, 11).

Kuitenkin monien yhteiskunnallisten muutosten myötä journalismin kentän itsenäisyys ja siellä toimivien asiantuntijoiden autonomisuus on kyseenalaistettu viime vuosina niin kotimaisissa kuin kansainvälisissä keskusteluissa (Jyrkiäinen 2008a, 11), lopulta Pietiläkin jää vain pohdiskelemaan journalismin profession mahdollista olemassaoloa. Esimerkiksi Irene Pakkanen seuraa näkemystä, jonka mukaan ”toimittaja on journalismin ammattinimikkeenä käyttökelpoinen, mutta professioksi siitä ei ole”, sillä journalistiset työpaikat ja journalismin kehitysvaiheet ensisijaisesti määrittävät työn sisällön (2011, 73). Pakkanen mukaan journalismin professionalistumisella viitataan toimittajien yleiseen ammattitaidon kasvuun, itsenäisyyteen lähdeverkostoistaan ja siihen, että toimittajien toimintakulttuurissa on nähtävissä selkeitä yhtymäkohtia professioiden kanssa, kuten esimerkiksi ammattieettinen itsesääntely (mt.). Näin ollen journalisti ottaa etäisyyttä sekä vallankäyttäjiin että työnantajansa, ja on vastuussa pikemminkin yleisölle ja muille journalisteille (mt.).

Pietilän mukaan professiokeskustelussa, varsinkin journalismin kohdalla, taito ja tieto asetetaan usein toistensa vastakohdiksi ja toinen toisen edelle (2012, 90). Keskustelua käydään toisin sanoen siitä, kumpi määrittää enemmän journalismia ammattina. Tämä ei kuitenkaan varsinaisesti vie keskustelua journalismin professiosta eteenpäin, sillä, kuten Pietilä sanoo, professio koostuu aina sekä tiedoista että taidoista: ”professio on keino sovittaa nämä kaksi [tehtävän mukainen teoreettinen tieto ja suoritusta tukeva osaamistieto] vastakkaista puolta” (2012, 276). Pietilän mukaan journalisminkin toiminnan taustalta löytyy aina teoreettinen viitekehys, ”vaikka koulutus ei sisältäisikään journalistista käytäntöä itsenäisesti rikastuttavaa teoreettista elementtiä” (2012, 92). Toki viestinnän, tiedotusopin ja journalismin tutkimuksessa on paljon keskusteltu siitä, voidaanko tuota teoreettista tietoa pitää omana itsenäisenä tieteenalanaan ja mitkä elämismailman asiat sen piiriin kuuluvat. Esimerkiksi journalistien koulutuskeskustelussa yhtenä kiistakapulana on ollut tiedon ja taidon, eli teorian ja käytännön, merkitys journalistikoulutuksessa ja myöhemmin ammatin harjoittamisessa. Yliopistokoulutuksen on monesti katsottu takaavan vahvan tiedollisen ja teoreettisen pohjan tutkia ja arvioida journalismin toimintatapoja ja käytäntöjä, kun taas ammattikorkeakouluissa ja opistotasoisissa oppilaitoksissa koulutus on keskittynyt niiden toimintatapojen ja käytäntöjen omaksumiseen ja harjoittamiseen. Viime aikoina yliopistoissakin on yhä enemmän painotettu journalismin käytäntöjen hallintaa, eli asiantuntijuuden taitopuolta. Arkikeskustelussa toimittaja hallitsee käytännöt, ja journalisti tämän lisäksi myös viestinnän teoreettisen viitekehksen.

Teoreettisesti ajatellen journalismin koostuu sekä tiedoista että taidoista ja profession tärkein olemus piilee sen välitysfunktiossa. Perinteisen, niin sanotun korkean modernin journalismin periaatteisiin ja ihanteisiin kuuluu muun muassa objektiivisuus, puolueettomuus, tasapuolisuus,

luotettavuus, ajankohtaisuus, autonomisuus ja eettisyys (Jaakkola 2015, 97; Hujanen 2014, 40). Tämän lisäksi, viimeisten vuosikymmenten mullistusten seurauksena, sanomalehdet pyrkivät myös ”tuottamaan niin järkeen kuin tunteeseen vetoavia sisältöjä, välittämään tietoa ja kertomaan tarinoita, herättämään keskustelua, viihdyttämään ja hätkähdyttämäänkin” (mt.). Journalismin ihanteet ja käytännöt muovautuvat jatkuvasti, ja samanaikaisesti määritelmät asiansa osaavasta toimittajasta muuttuvat. Käytännön tasolla journalismin asiantuntijuudelle annetaan mitä erilaisimpia määreitä.

3.2.1. Toimittajat hallitsevat journalismin käytännöt

Jyrki Jyrkiäisen *Journalistit muuttuvassa mediassa* (2008) pureutuu journalismin ammatin ja journalistien ammatti-identiteetin muutokseen viime vuosina. Pohtimalla esimerkiksi omia vahvuuksiaan ja työnsä vaatimuksia Jyrkiäisen haastattelemat toimittajat paljastavat samalla, millaista osaamista ja ominaisuuksia journalismissa pidetään tärkeinä nykyään. Toimittajien vahvuuksista kärkeen nousevat kirjoittaminen, monipuolisuus, ideointi, ihmissuhdetaidot sekä nopeus ja luovuus (Jyrkiäinen 2008a, 21–22). Myös asiantuntijuus mainitaan, ja sillä toimittajat tarkoittavat lähinnä pitkää kokemusta, laaja-alaisuutta tai oman erityisalan osaamista (mt., 23). Viime vuosina työn perusvaatimukset eivät ole muuttuneet, ja suurin osa toimittajista katsookin alan vaatimusten ja oman pätevyyden pysyneen lähes ennallaan (Pietilä 2007, 338; Jyrkiäinen 2008a, 53). Kysyttäessä tarkemmin mahdollisista nousseista ammattitaitovaatimuksista toimittajat katsoivat, että yhä enemmän edellytetään teknologista osaamista ja monen julkaisukanavan hallintaa. Lisäksi toimittajan tulisi hallita mahdollisimman laajasti koko journalistinen työprosessi ideoinnista, kirjoittamisesta ja kuvaamisesta editointiin ja viimeistelyyn. (Jyrkiäinen 2008a, 54–56) Kun yhden toimittajan tuottamat teksti- ja kuvamäärät sekä kokonaisjuttumäärät kasvavat jatkuvasti ja taloudellinen kilpailu kiihtyy, myös tehokkuudesta on muodostunut yksi keskeinen sanomalehtien tuotantoa ohjaava tekijä ja asiantuntijuuden mittari (Pietilä 2007, 295; Jyrkiäinen 2008a, 8).

Jo jonkin aikaa journalismissa on korostettu moniosaajuutta ja toimittajien toivotaan pystyvän kirjoittamaan aiheesta kuin aiheesta, ja sama pätee myös kulttuurijournalisteihin jossain määrin (Jyrkiäinen 2008a, 54–56; Salonen 2013, 58). Tilanne korostuu varsinkin mitä pienemmät taloudelliset mahdollisuudet erikoistumiseen on, esimerkiksi mitä pienemmästä mediasta ja toimituksesta on kyse. Hieman yllättäen moniosaajuutta korostavalla alalla kolmanneksi ammattitaitovaatimukseksi Jyrkiäisen tutkimuksessa nousee ”substanssiosaaminen” – osaamisvaatimukset ovat kasvaneet oman aihepiirin tuntemuksessa ja muiden kuin varsinaisten

toimitustyön tehtäväalueiden osaamisessa. (Jyrkiäinen 2008a, 56). Toisaalta substanssiosaamisen hallinnan on tarkoitus laajentaa toimittajan muuta osaamista ennestään, ja mainitut ”aihepiirit” ovat hyvin laajoja, kuten talous, EU-byrokratia, yhteiskunnan instituutioiden tuntemus tai liiketoiminnan ymmärtäminen (mt.). Sittenkin tämä osoittaa jonkin alan asiantuntijuuden arvostamista, ja aivan viime vuosina journalismissa on ollut nousussa pyrkimys syvällisen tiedon tuottamiseen. Tästä esimerkkeinä on muun muassa Johanna Vehkoon vaatimus hitaalle journalismi teoksessa *Painokoneet seis!* (2012) ja sellaiset uudet journalistiset julkaisut kuten syvälliseen ja tutkivaan journalismiin keskittyvä *Long Play* tai ulkomaiset julkaisut kuten *The New Yorker*. Vehkoon vastaus journalismin kriisiin onkin juuri toimittajien erikoistuminen, jonka avulla toimittajat eivät enää vastaa vain kysymyksiin ”kuka, mitä, missä ja milloin” vaan myös ”miksi, miten ja mitä tästä seuraa” ja näin erottavat journalismin tiedottamisesta (2010, 71–72). Vehkoon (2012, 218) uuden ajan journalisti yhdistää sekä vanhaa että uutta, mutta suuntautuu erityisesti internetiin:

Uusi journalisti tietää jostakin aiheesta todella paljon ja osaa soveltaa tätä tietoa eri julkaisualustoilla. Hän on tekninen moniosaaja, joka tajuaa verkkoa ja multimediaa, mutta myös perinteinen journalisti, jonka nimi on laadun tae.

Vehkoo korostaa uuden journalismin kuvauksessaan erityisesti yleisön tiedon hyväksikäyttämistä ja peräänkuuluttaa entistä avoimempia toimituksia (mt., 220).

Huolimatta siitä, että puhutaan lukijan ja tuottajan rajan hämärtymisestä, kuitenkin tutkiessaan ammattilaisten ja amatöörien rajankäyntejä sanomalehtijournalismissa Jaana Hujanen havaitsi, että toimittajat yhäkin vaativat ammattimaisesti tuotettua journalismia: ”’Hyvään’ tai ’oikeaan’ journalismiin kuuluu aina ammattitaito” (Hujanen 2014, 44). Hujasen haastatteleminen toimittajien puheessa journalismin asiantuntijuudeksi ja ammatti-aidoksi määrittyy journalismin perusperiaatteiden tuntemus ja käytännöissä pitäytyminen (mt.). Toimittajat tuntuvat uskovan, että journalismin ihanteiden ja käytäntöjen tuntemus takaa sanomalehden uskottavuuden, laadun ja selviytymisen muuttuvassa mediamaisemassa (mt.). Samalla tavalla myös Jyrkiäisen haastattelemat toimittajat pitävät omia vahvuuksiaan takeena laadukkaalle ja monipuoliselle journalismille sekä työn jatkuvan kiireen minimoimiselle (2008a, 25–26). Hujasen kokemuksen mukaan sitä, mitä nämä ihanteet, periaatteet tai käytännöt merkitsevät ja miksi juuri niistä pidetään niin lujasti kiinni, toimittajat eivät usein tarkemmin pohdi saatikka kyseenalaista. Hujanen huomaa, että toimittajat eivät edes esimerkiksi nimeä journalismin periaatteita: ”oletetaan, että kaikki tuntevat ne, ilman että ne täytyy pukea sanoiksi”. Toisin sanoen ihanteet ja käytännöt näyttävät varsin pysyvinä, ja toimittajat eivät pahemmin pohdi omia arvojaan, intressejään ja vaikuttimiaan. Lisäksi hieman yllättäen alan koulutus, joka monelta vanhemmalta toimittajalta eittämättä uupuu, jopa nimetään näiden tietojen ja taitojen takeeksi. (Hujanen 2014, 44–47, 52) Sen sijaan Jyrkiäisen tutkimuksessa

journalisteille tunnusomainen kriittisyys ulottuu myös koskemaan omaa itseä (Jyrkiäinen 2008b, 134–135) – tosin esimerkeissä itsereflektointi koskee etupäässä omien virheiden myöntämistä ja nykyjournalismin kielteisiksi koettujen ilmiöiden kuten markkinavetoisuuden ja viihteellistymisen kritisointia, eikä niinkään käytäntöjen tai peruseriaatteiden kyseenalaistamista.

Hujasen (2014, 51) loppupäätelmä on, että toimittajat rakentavat ja pitävät yllä ”professionaalisen journalismin diskurssia”:

Vaikka toimittajan ammattiin on vapaa pääsy, ”journalismin peruseriaatteiden” tuntemus piirtyy diskurssiivisessa neuvottelussa profession pätevyysvaatimuksena. Tämän vuoksi sellaista tietoa pidetään luotettavana, laadukkaana ja riippumattomana, joka on tuotettu professionaalisen journalismin ihanteita ja käytäntöjä soveltaen – valtamedian toimittajat katsovat tehtäväkseen tarkistaa ja hallita sisältöä ja sen oletettua korkeaa laatua.

Muut kuin journalistit saavat siis ottaa osaa journalistiseen tuotantoon, mutta ”profession vakiintunein säännöin ja periaatein” (mt., 47). Yleensä perusteluna journalismin käytännöissä ja periaatteissa pitäytymiselle pidetään yleisön palvelua ja luotettavaa tiedonvälitystä. Osaltaan ajatus juontuu varmasti myös 1900-luvun lopulla piintyneestä professioajattelusta. Vehkoon mukaan nykyisiä journalismin käytäntöjä ja periaatteita horjuttavat journalismin kaupallisuus sekä yhä enenevässä määrin internetin mahdollistama itsenäinen sisällöntuotanto ja sanomalehtien tiedon kyseenalaistaminen (2010, 16). Hujanen pohtii ajatusta vielä pidemmälle toimittajien kannalta ehdottaessaan, että koska nykytilanteessa sanomalehdillä ja journalisteilla on aiempaa vähemmän kontrollia julkisuudessa liikkuvaan informaatioon, ”tarve toimia portinvartijana voidaan tulkita myös yritykseksi ylläpitää valtaa kontrolloida julkisuutta” (Hujanen 2014, 53). Näin toimittajien tiukka kiinnipito journalismin periaatteista ja käytännöistä näyttäytyy myös eräänlaisena oman aseman suojelustrategiana.

Vaikkakin kulttuurijournalismissa journalismin periaatteisiin suhtaudutaan höllemmin kuin muualla ja esimerkiksi avustajien käytöllä on pitkät perinteet, näkyvät Jyrkiäisen ja Hujasen mainitsevat periaatteet, muutokset ja köydenvelto myös kulttuurijournalismissa – tästä osoituksena voi pitää esimerkiksi esteettisen ja journalistisen paradigman vastakkainasettelua. Journalistisen paradigman vahvistuessa kulttuurisivuilla myös ulkopuolisiin avustajiin mahdollisesti kohdistuu yhä enemmän paineita omaksua ja seurata journalismin periaatteita ja käytäntöjä. Kun perusteluna ovat yleisön tarpeet ja lehden taloudellinen selviytyminen, on varmasti vaikea esittää eriäviä mielipiteitä lehden linjasta – varsinkin, kun oma asema lehdessä ei usein ole kovin turvattu ja omat mahdollisuudet ulkopuolelta seurata, ottaa osaa ja kyseenalaistaa keskustelua ovat rajalliset. Ei kuitenkaan ole kirkossa kuulutettu, että toimituksissa tiedettäisiin, mitä yleisö haluaa, tai että journalismin nykyiset periaatteet ja käytännöt olisivat tie menestykseen.

3.2.2. Freelancerit vapaina ulkopuolisina

Yhä enemmän sanomalehtien sisältöä tuottavat toimituksissa työskentelevien journalistien lisäksi ulkopuoliset avustajat. Ammattiryhmänä heitä on totuttu kutsumaan freelance-journalisteiksi¹¹. Freelance-journalistien ja toimitusten välistä kaupankäyntiä väitöskirjassaan *Tehdään juttukauppaa* (2011) tutkineen Irene Pakkanen mukaan ”freelancerius” perustuu toisaalta toimittajuuteen ja toisaalta yrittäjyyteen (2011, 76). Näistä ammatillinen osaaminen yhdistetään yleensä toimittajuuteen ja itsensä markkinoiminen ja brändääminen liitetään yrittäjyyteen (mt.). Pakkanen tarkastelee freelanceriutta freelance-journalistien ja juttujen ostajien kohtaamisissa journalismin kauppapaikoilla. Pakkanen kiinnittää erityistä huomiota journalismin keskittymisen, eli muun muassa isojen lehtikonsernien muodostumisen ja lehtiyhteistyön tiivistymisen, vaikutuksiin sekä freelancereiden töitä lisäävänä että supistavana kehityksenä.

Freelance-journalistit eroavat toimituksessa työskentelevistä journalisteista monella tavalla ammatti-identiteetiltään sekä työhön liittyviltä käytännöiltään ja suhteiltaan. Freelancereiden ammatti-identiteetin kulmakivenä painottuu vapaus ja itsenäisyys, mikä rohkaisee freelancereita jatkamaan ammatissaan huolimatta mahdollisesta heikosta työllisyys- tai taloustilanteesta. Toisaalta vapauden ja itsenäisyyden käänköpuolena voidaan pitää ulkopuolisuutta. Vapauden ja itsenäisyyden sekä ulkopuolisuuden luoma jännite on Pakkanen mukaan selvimmin havaittavissa freelancereiden kohtaamisissa toimituksen kanssa: kulminaatiopisteet löytyvät kaupankäynnissä, briiffauksessa, editoinnissa, palautteen annossa ja hinnoittelussa. Freelancereiden sijoittuminen toimitusten ulkopuolelle ja heidän nauttimansa suhteellinen vapaus molemmat luovat sekä rajoituksia että mahdollisuuksia niin freelancereiden journalistisiin käytäntöihin kuin yksilöpsykologiseen kokemukseen. Joitain näistä rajoituksista ja mahdollisuuksista on kuvattu seuraavassa taulukossa 2. (Pakkanen 2011, 97–99)

¹¹ Freelance-journalisteista käytettävät käsitteet vaihtelevat sen mukaan, korostetaanko toimeentuloa (esim. yksinyrittäjä), toimialaa (luovan alan yrittäjä), osaamista (ammattilaisyrittäjä, freelance-toimittaja) vai itsenäisyyttä (vapaa toimittaja, freelancer) (Pakkanen 2011, 76).

	Rajoitukset	Mahdollisuudet
Journalistiset käytännöt	Ei työyhteisöä Palautteen puute Tulojen pienuus Lomien puute Pitkät työmatkat Leimautuminen	Ei kilpailua Työn joustavuus Itsenäisyys Mahdollisuus laajentaa työkuva
Yksilöpsykologiset vaikutukset	Tiedon puute Yksinäisyys Epävarmuus Kuluttavuus Itsekurin tarve Työn ja muun elämän yhteensovittaminen	Vapaus Oma kontrolli Työn ja muun elämän yhteensovittaminen Unelman toteutuminen Työn merkityksellisyys

Huolimatta siitä, että toimituskulttuurit siirtyvät yhä laajemmin yksilökeskeisestä työstä kohti suunnittelevaa ja editoivaa toimitusta, Pakkasen mukaan freelancereiden työskentelytapa on yhä yksilötyötä, ja työssä korostuu monitaitoisuus, korkea journalistinen vapaus ja työn keskiössä on ”oma juttu” (2011, 98). Pakkasen tutkimus tarkastelee freelanceriutta sekä työntekijöiden että työnantajien¹³ näkökulmasta, ja työnantajien näkökulmasta freelancereilta vaaditaan esimerkiksi omatoimisuutta, moniosaajuutta, monipuolisuutta, lehden konseptin tuntemusta ja korkeaa laatua, joka tarkoittaa lehteen sopivuuden, faktojen oikeellisuuden, oikeakielisyyden ja ohjeistuksen ja aikataulujen noudattamisen lisäksi muun muassa ammattieettisten normien noudattamista ja journalististen työprosessien taitamista (2011, 73–75, 116–119, 173). Erityisesti sanomalehden konseptin tunteminen ja sen laatuvaatimusten täyttäminen mahdollistavat freelancerin työn jatkuvuuden ja toimituksen luottamuksen voittamisen (Pakkanen 2011, 173–174). Toisaalta Pakkanen huomioi, että freelancerit ja yksilöllistyyvä journalismi myös muokkaavat työkulttuuria ja toimitusta (mt., 171). Monet muutoksista ovat myönteisiä, esimerkiksi juttujen volyymi kasvaa ja freelancerit tuovat substanssia ja uusia näkökulmia julkaisuihin, mutta pahimmillaan muutos saattaa johtaa osaamisen ohenemiseen ytimessä tai jopa uhata perinteistä palkkatyötä (mt., 171, 119).

Kuvataidekriitikoiden rooli ja suhde työnantajaan eroavat monella tavalla muista freelance-kirjoittajista useissa Pakkasen mainitsemisissa kulminaatiopisteissä. Esimerkiksi journalismin keskittyminen vaikuttaa myös kuvataidekriittikkoihin, kuten esimerkiksi kriitikko Otso Kantokorpi

¹² Taulukko on mukaelma Iira Hartikaisen pro gradu -tutkielman (2008) taulukosta, joka kokoaa ulkomaanavustajien kokemuksia freelance-työn rajoituksista ja mahdollisuuksista. Pakkanen kokee, että journalististen käytäntöjen ja yksilöpsykologisten vaikutusten osalta taulukko kuvaa hyvin freelance-journalistien työtä yleisestikin (2011, 99).

¹³ Pakkasen puhuu työn ”ostajista”, koska hänen näkökulmansa on freelance-työn osapuolten kohtaamisissa ”journalismin kaupapaikoilla”.

on huomionnut (2009), mutta osin eri tavoin kuin muihin avustajiin. Monesti kriitikon rooli on vahvasti sidoksissa yhteen lehteen, mikä toisaalta kahlitsee kriitikoiden mahdollisuuksia laajentaa työskentelyään, mutta toisaalta ajan kanssa myös vahvistaa heidän rooliaan ja asemaansa lehdessä ja mahdollisesti suojaa keskittämisen töitä vähentävältä vaikutukselta. Varsin vakituisen asemansa ja vakiintuneen juttutyypin vuoksi kriitikoiden työprosessista uupuu monia freelancereille tyypillisiä työvaiheita, tai ainakin työvaiheet kuten juttukauppa, briiffaus ja hinnoittelu eivät sisälly jokaisen kritiikin työprosessiin. Toisaalta, ehkä enemmän kuin muilta avustajilta, vakituisilta kriitikoilta vaaditaan lehden ja kulttuuriosaston konseptin tuntemusta ja tekstin tasaista, korkeaa laatua. Asian merkitystä korostaa vielä se, että Salosen haastattelemaat kulttuuriosastojen esimiehet pitivät juuri asiantuntevaa, laadukasta kritiikkiä kulttuurisivujen kulmakivenä (2013, 106).

Huolimatta monista eroista ovat kuvataidekriitikot toimituksen ulkopuolisina avustajina myös monilla tavoin samassa asemassa freelance-journalistien kanssa ja monet vapauden ja ulkopuolisuuden luomista mahdollisuuksista ja rajoituksista pätevät myös kriitikoihin, vaikkeivat ehkä samalla voimakkuudella ja tavoilla kuin muihin freelancereihin. Esimerkiksi leimautuminen on varsin vahvaa kriitikoilla, mutta toisaalta se saattaa olla sekä myönteistä että kielteistä riippuen kriitikon tavoitteista. Kriitikoiden vapautta ja itsenäisyyttä syventävät esimerkiksi kritiikin subjektiivinen ja varsin vapaa juttutyyppe sekä työskentelyn osa-aikaisuus, joka tarkoittaa, että kriitikoiden toimeentulo ei ole välttämättä riippuvainen kuvataidekriitikon toimesta. Toisaalta ulkopuolisuuden tunnetta saattaa jopa korostaa se, että kriitikot eivät ole journalistejä, vaan heidät nähdään taiteen edustajina. Myös pitkät työsuhteet ilman jatkuvaa, toimivaa vuorovaikutusta toimituksen kanssa saattavat lisätä ulkopuolisuuden tunnetta ja siitä heijastuvia vaikutuksia kriitikoiden käytäntöihin ja kokemukseen.

3.2.3. Kulttuurijournalistit kahden paradigman puristuksessa

Jos jo journalismin kohdalla ammattitaitoon ja alan asiantuntijuuteen tarvittavat taidot ja tiedot, ja se, kuinka ne yhdistetään, ovat vaikeasti määriteltävissä, kulttuurijournalismissa tilanne vaikeutuu entisestään. Kulttuurijournalisti pyrkii toimimaan kahden kentän välissä ammentaen ja hyödyntäen molemmista. Perinteisesti kulttuurijournalisteilla on ajateltu olevan laaja substanssiosaaminen taiteenkentällä ja jopa puhuvan taiteen kentältä valistaen lehden lukijoita (Hurri 1993, 33). Joka tapauksessa kulttuurijournalistit tyypillisesti toimivat sekä taidekentällä että journalistisella kentällä (Jaakkola 2015, 123). Jaakkolan mukaan kulttuurijournalistit jakaantuvat nykyään kahteen leiriin: journalistisen suuntautumisen omaaviin generalisteihin ja esteettisen suuntautumisen omaaviin

spesialisteihin (2015, 109). Periaatteessa kulttuuritoimituksessakin genaralistitoimittajat voivat tehdä jutun mistä vain, jolloin jutunteko on tiedon keruuta, tulkintaa ja järjestämistä tiettyyn muotoon (Jaakkola 2010, 248). Kuitenkin, kuten Jaakkola on huomionut, käytännössä erityisalan asiantuntijuus ja reviiirajattelu ohjaavat työskentelyä kulttuuritoimituksissa (mt.). Yleistä on, että kulttuurijournalistit viittaavat itseensä kirjoittajina, kriitikkoina tai tietyn kulttuurialan kautta, kuten musiikkijournalisti (Jaakkola 2015, 109).

Yhteistä kuitenkin on, että kulttuurijournalistit jakavat varsin yhtenäisen ammatti-identiteetin, johon kuuluu vahvasti erottautuminen erityisesti taidekentän toimijoista mutta myös muista toimittajista, oman itsenäisyyden ja riippumattomuuden korostaminen, oman alan tietopääoman arvostaminen sekä ihanne ”eräänlaisesta superkulttuuritoimittajasta, joka on *sekä* taiteen kentän eliittiä *että* journalismin kentän eliittiä” (Supinen 2003, 68–71), korostus alkuperäisessä tekstissä). Supisen mukaan kulttuurijournalisteilla on omanlaisensa mutta kuitenkin journalistinen identiteetti, jonka ihanteet ovat pääasiassa samoja kuin yleisesti hyväksytyt journalistiset hyveet, kuten puolueettomuus, informatiivisuus ja tyyllinen selkeys (mt., 68, 70). Vaikka kulttuurijournalistit vakuuttavat riippumattomuuttaan taidekentästä, Jaakkola huomioi, että säilyttääkseen asemansa taidekentällä ja pitääkseen yllä asiantuntemustaan – kerätäkseen ja ylläpitääkseen kulttuurista pääomaansa – kulttuurijournalistien tulee olla taidekentän aktiivisia toimijoita (Jaakkola 2015, 29). Taidekentän makuhierarkioilla ja distinktioilla on näin ollen aina vaikutusta kulttuurijournalistien toimintaan, mutta samalla tavalla myös journalismin arvot ja ihanteet ohjaavat kulttuurijournalistien toimintaa. Jaakkola puhuukin kulttuurijournalistien tekemästä ”paradigmavalinnasta” esteettisen ja journalistisen paradigman välillä ja sen vaikutuksesta asiantuntijuuteen (2010, 96). Toisin sanoen jokainen kulttuurijournalismi tekee sekä tietoisia että tiedostamattomia valintoja paradigmojen välillä, ja nämä valinnat vaikuttavat heidän asenteisiinsa, toimintatapoihinsa ja työn lopputulokseen (Jaakkola 2010, 96–100). Jaakkolan mukaan olennaista on kyky liikkua ristiin paradigmojen välillä (2010, 246).

Jaakkolan väitöskirjassa (2015) kulttuurijournalistin professionalismismi jakaantuu kahtaalle: esteettiseen ja journalistiseen paradigmaan. Molemmat paradigmat ovat olennainen osa kulttuurijournalismia ja kulttuurijournalistien identiteettiä, mutta ne hyödyntävät journalistisia ihanteita eri tavoin ja eri vaikutuksin ja erilaisen position ottaneet kulttuurijournalistit suhteutuvat eri tavoin taide- ja journalistiseen kenttään (Jaakkola 2015, 111). Taulukko 3 kuvaa, kuinka paradigmat eroavat kulttuurikäsitteeltään ja tiedon tuotannon tavoiltaan.

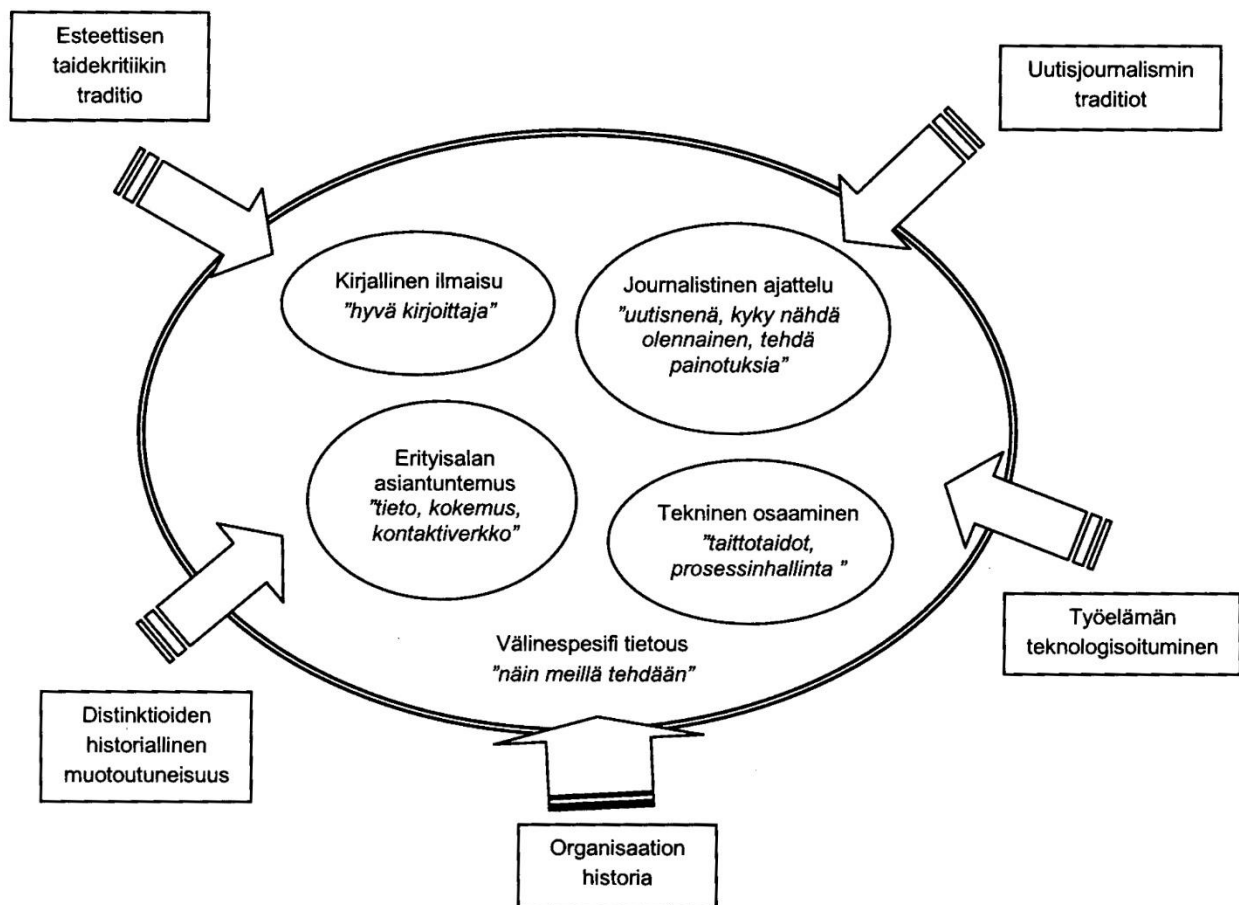
	Esteettinen paradigma	Journalistinen paradigma
Ontologinen ulottuvuus: kulttuurikäsite	Korkea kulttuuri Ammattilaistuotanto Esteettinen arvo Esteettinen tuote	Populaari/arkikulttuuri Amatöörituotanto Käyttöarvo Tuotannon konteksti
Epistemologinen ulottuvuus: tiedon tuotannon tapa	Vaatii paikan haltuunottoa taiteellis-esteettisellä kentällä Kulttuuriobjektin arviointi Käsittely lajityypin sisällä Auktoriteettiaseman käyttö Tekstuaalinen esitys	Vaatii paikan haltuunottoa journalistisella kentällä Merkitysten tuottaminen Lajityypit ylittävä käsittely Lähteiden käyttö Visuaalinen tai multimediaalinen esitys

Esteettinen ja journalistinen paradigma sijoittuvat kulttuurijournalismin ammatillisen kentän vastakkaisiin päihin muodostaen jatkumon, johon muun muassa kentän toimijat ja toimintatavat sijoittuvat, kuitenkin toisen paradigman kannattamisen sulkematta toista täysin pois. Jaakkolan mukaan paradigmat ovat jatkuvan muutoksen ja neuvottelun alaisia, mutta toimivat ideaaleina, jonka mukaan kulttuuritoimittajat toimivat, ja kyse on siitä, kumpi paradigma on etusijassa (Jaakkola 2015, 129, 113–114).

Lisensiaatintutkielmassaan Jaakkola (2010) hahmottelee erityisesti kulttuurijournalistin kompetenssin osatekijöitä. Jaakkolan aineistonaan käyttämistä kulttuuritoimittajien haastatteluista käy ilmi, että kulttuuritoimittajan ammattitaito koostuu etupäässä jonkin taidekulttuurin piiriin kuuluvan erityisalan asiantuntemuksesta, hyvästä kirjallisesta ilmaisusta, journalistisen ajattelun, eli ”uutisnenän”, sisäistämisestä, teknisestä osaamisesta ja oman välineen tuntemuksesta (Jaakkola 2010, 231). Seuraavan kuvion 1 avulla Jaakkola kuvaa kulttuurijournalistisen osaamisen rakennetta ja siihen vaikuttavia voimia (mt.).

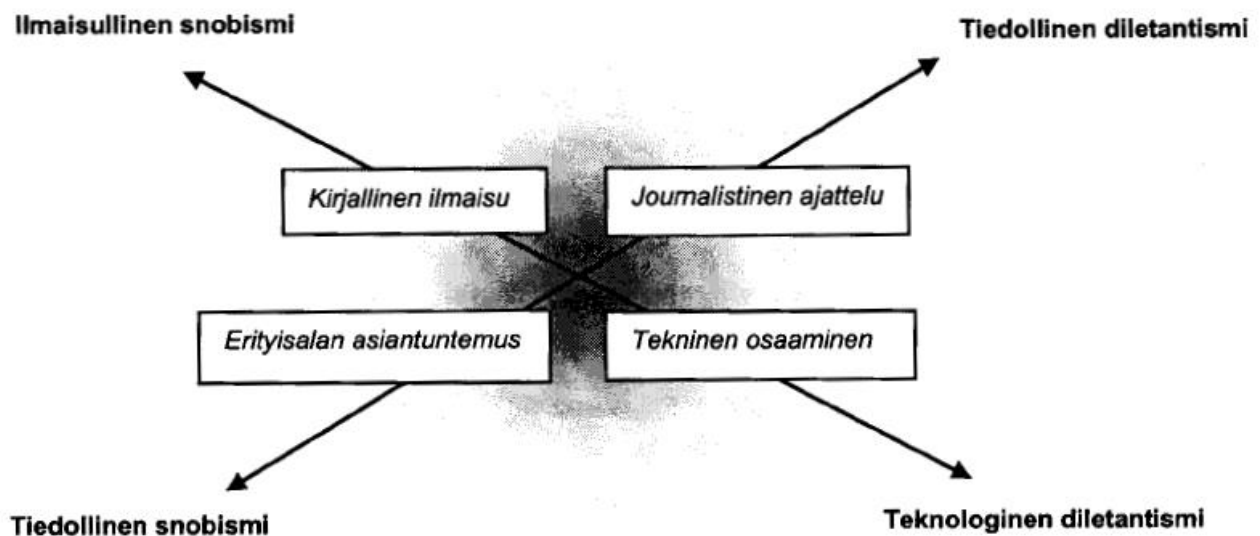
¹⁴ Taulukko on suomennettu Maarit Jaakkolan väitöskirjan taulukosta ”Table 4. Differences between the professional paradigms of cultural journalism” (2015, 112)

Kuvio 1 Kulttuurijournalistisen kompetenssin rakenne ja siihen vaikuttavat voimat (Jaakkola 2010)



Helsingin Sanomien kaltaisessa journalistisessa yhteisössä ja organisaatiossa näiden ominaisuuksien perusteella rakentuu kulttuuritoimittajan ”ihanneroolimalli” (mt.). Jaakkolan kuvailemassa ihanneroolimallissa yhä enenevässä määrin korostuu journalististen työtapojen hallinta ja yhä journalistisempi ote kulttuurijournalismiin. Tällä kulttuurijournalismin journalistisen paradigman lujittumisella Jaakkola tarkoittaa niin ajattelumallien, työtapojen kuin sisältöjen journalististumista, esimerkiksi ajankohtaisuuden vakiintumista uutiskriteeriksi, yleisöorientaatiota, palveluasennetta, uutisten ja henkilöjuttujen yleistymistä, metodi- ja näkökulmapluralismia sekä kielellistä ja käsitteellistä helppotajuisuutta (mt., 255).

Jaakkola määrittelee oman aineistonsa, joka koostuu *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimittajien haastatteluista, perusteella kulttuurijournalismin professionalismin ydin- ja reuna-alueet. Niin sanottuja reuna-alueita ovat joko diletantismi tai snobismi, joita molempia voi kulttuurijournalismissa olla niin teknistä, tieteellistä, taiteellista tai kirjoituksellista (Jaakkola 2010, 237). Kuvio 2:ssa keskikohdan leikkauskohta kuvaa kulttuurijournalismin ydinosamista – ”ihanneroolimallia”, joka hallitsee sekä kirjallisen ilmaisun, journalistisen ajattelun, erityisalan asiantuntemuksen että teknisen osaamisen ja josta poikkeamalla ajaudutaan reuna-alueille (mt.).



Mitä kauemmas harhaudutaan ydinalueelta, eli näiden tekijöiden leikkauspisteestä, sitä kauemmas ajaudutaan laadukkaasta kulttuurijournalismista. Erikoistumattomien kulttuuritoimittajien synneiksi voidaan lukea tieteellinen diletantismi ja tekninen snobismi (mt., 236). Sen sijaan Jaakkolan mukaan tieteelliseen ja taiteelliseen snobismiin syylistyvät erityisesti toimituksen ulkopuoliset avustajat, eli asiantuntijakriitikot (mt., 238). Jaakkola näkee, että toimituksessakin työskentelevälle kulttuurijournalistille liiallinen ”lokeroituminen” tietylle taiteenalalle ja siitä johtuva ”reviiriajattelu” on epäedullista kehitystä, joka kaventaa kulttuurijournalismin näkökulmaa (mt., 226, 248). Jaakkolan ”asiantuntijuuden spiraalin” huipentumana on tilanne, jossa kulttuurijournalisti on liukunut liian lähelle esteettistä paradigmaa ja menettänyt kriittisen etäisyytensä tarkasteltavaan taiteenalaan (2010, 230). Kulttuuritoimittajan ammattitaidon ja -identiteetin osa-alueena tietyn taiteen tai kulttuurin alan erikoisosaaminen näyttäytyy sekä myönteisenä että kielteisenä – erikoisosaaminen sekä kaventaa että syventää tietämystä ja toisaalta vähentää mahdollisuuksia kriittisyyteen ja erilaisten näkökulmien tarjoamiseen, mutta toisaalta se voi antaa välineitä uudelleen orientoitumiseen ja ulospääsyyn lokeroitumisen kierteestä (Jaakkola 2010, 250).

Muut hyödyntämäni tutkimukset eivät suoraan käsittele kulttuurijournalistien asiantuntijuutta, mutta monet niistä antavat näkökulmaa siihen, mitä kulttuuritoimittajilta odotetaan. Esimerkiksi kulttuurijournalismin laatua käsittelevät tutkimukset ottavat kantaa siihen, millainen on ideaali kulttuuritoimittaja (esim. Hurri 1993, Salonen 2013, Vehkoo 2010). Aino Salosen pro gradu -tutkielma (2010) listaa kulttuuritoimittajan osaamisen perustaksi sellaisia piirteitä kuin joustavuus, nopeus, ketteryys, moniosaajuus, uudistumiskyky ja intohimoisuus (2013, 58). Toisaalta Johanna Vehkoon teoksen *Painokoneet seis!* (2012) hengessä kulttuurijournalisteilta, siinä missä kaikilta

muiltakin journalisteilta, voidaan tulevaisuudessa vaatia yhä enemmän eri alustojen osaamista, erikoistumista, persoonallisuutta, brändäämistä ja itsensä markkinointia (2010, 212, 217). Osa näistä vaatimuksista tuntuu varsin ristiriitaisilta, sillä ne edustavat kulttuurijournalistin asiantuntijuuden eri paradigmoja.

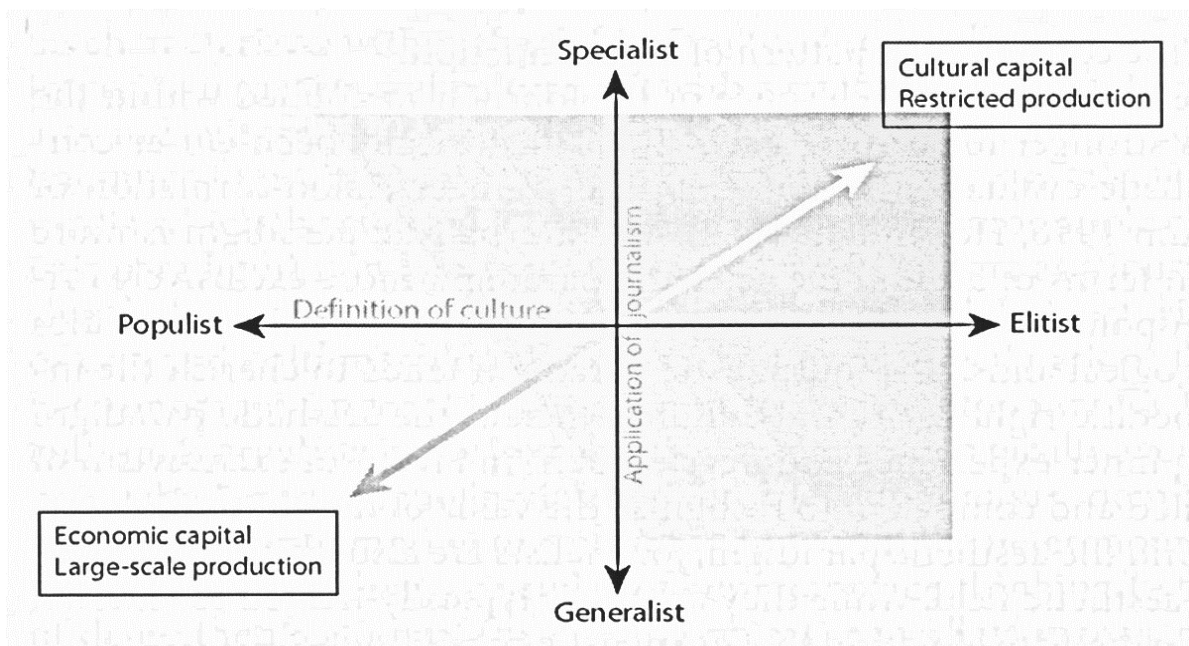
Laadukkaan kulttuurijournalismin takaa siis asiantuntijuus, joka on yhdistelmä erilaisia kompetenssin osatekijöitä ja eikä harhaudu asiantuntijuuden reuna-alueilla. Kulttuurijournalistien asiantuntijuudesta kertoo toisaalta heidän kykynsä omata syvällistä, mutta laaja-alaista tietoa taiteesta ja kulttuurista, mutta toisaalta kyetä objektiivisesti ja riippumattomasti käsittelemään ja tulkitsemaan sitä journalististen tavoitteiden ja ihanteiden mukaisesti palvelukseensa ensisijaisesti sanomalehden lukijoita. Journalistinen asiantuntijuus on mahdollisesti vienyt kulttuurijournalismin lähemmäksi sanomalehtien lukijoita, mutta samalla, kuten Kangaspunta sanoo, kulttuurijournalismi on menettänyt todellisen keskusteluyhteytensä taidemaailman ja sen toimijoiden kanssa (2011, 118). Hellman ja Jaakkola sanovat haluavansa edesauttaa tasapainon löytymistä esteettisen ja journalistisen paradigman välillä ja ”kultaisena keskitienä näyttäytyy taiteen ylivallassa irrottautuva pluralistinen kulttuurikäsitelmä” (2009, 40), johon kulttuuritoimitukset näyttävätkin kulttuurisivujen kokonaissisällön tasapainottamisella nykyään pyrkivän. Sisällön tuotannossa, varsinkin kritiikkien osalta, kulttuuriosastot kuitenkin turvautuvat yhä erikoisalojen eksperteihin.

3.2.4. Kriitikko jumissa erityisalan asiantuntijan roolissa

Olen pohtinut paljon journalistin ja kulttuurijournalistin asiantuntijuutta suhteuttaakseni kriitikoiden ja kuvataidekriitikoiden asiantuntijuutta niihin. Kuitenkaan suuri osa kriitikoista ei ole journalisteja tai kulttuurijournalisteja. Harva kriitikoista on määriteltävissä edes freelance-journalistiksi – ”journalistisella alalla itse itsensä työllistävä ammattilainen, ei opintojen, eläkkeen tai muun työn ohella journalistista työtä satunnaisesti tekevä” (Jokinen 2007, 10). Suuri osa kriitikoista kirjoittaa juurikin satunnaisesti – ainakin kulttuurikritiikkiä sanomalehtiin – mutta toisaalta kriitikoiden rooli on vahvemmin kiinnittynyt yhteen lehteen kuin monen muun avustajan. Juuri kulttuuriosastoilla on muihin sanomalehden osastoihin verrattuna pitkä perinne avustajien käytössä, ja esimerkiksi opettajia, tutkijoita ja taiteilijoita on hyödynnetty kuvataidekriittikkoina kulttuurisivuilla vuosikymmeniä (Hurri 1993, 16). Ulkopuolisina avustajina toimiviin kriitikkoihin liittyy vahvasti leima oman alansa eksperteistä, ja sama pätee myös kuvataidekriitikkoihin. Kuvataidekriitikoiden asiantuntemuksen oletetaan useimmiten olevan juuri kuvataiteen tuntemuksessa. Samasta oletuksesta kertoo myös se, että Jaakkola kuvaa juuri ulkopuolisten asiantuntijakriitikoiden yleisimmin syyllistyvän ”tiedolliseen snobismiin” ja menettävän ”kriittisen etäisyyden”

taidekenttään, tai itse asiassa harvemmin omanneensa sitä alun pitäenkään (Jaakkola 2010, 238). Näin ollen asiantuntijakriitikoiden edustavan vanhaa, usein elitistiseksi ja autoritääriseksi koettua, esteettistä paradigmaa, joka ei ota tarpeeksi huomioon journalistisia tavoitteita ja sanomalehden lukijoita tai ainakin suhtautuu näihin eri tavalla (Jaakkola 2010, 238). Seuraava kuvio 3 on Jaakkolan väitöskirjasta (2015, 126), ja kuvaa kulttuurijournalistien suhdetta taiteisiin ja taidemaailmaan. Kuviossa oikeaan yläkulmaan sijoittuu esteettisen paradigman edustaja, johon viitataan sanalla *kriitikko* (mt.).

Kuvio 3 Kulttuurijournalistien suhde taiteisiin ja taidemaailmaan (Jaakkola 2015, alkuperäisen kuvion taittanut Erik Eliasson)



Kritiikkiä käsittelevässä tutkimuksessaan ja siihen perustuvassa artikkelissa Jaakkola (2014) sanoo Bourdieun teorian pohjalta, että taidekriitikon rooli ja toiminta perustuu kirjoittajan älyllisiin resursseihin ja hänelle kerääntyneeseen kulttuuriseen ja esteettiseen pääomaan sekä kokemusta (2014, 385). Näin ollen kriitikoiden tapa tuottaa tietoa on jo lähtökohdiltaan merkittävästi erilainen kulttuurijournalismin muista kirjoittajista (mt.). Jaakkolan mukaan kriitikon ideologia perustuu esteettisille teorioille ja taiteelliselle pääomalle, ja kritiikin päätarkoituksiksi nousee taiteen arviointi taidekentän sisältä käsin (mt.). Näin ollen kriitikolta odotetaan, että hänellä on ammattitaitoa, taiteen tuntemusta ja näkemystä, eli kykyä tulkita ja välittää henkilökohtaiset käsityksensä yleisölle (Heikkilä 2012a, 28). Vaatimus ei myöskään ole vain taidekentän, vaan myös kulttuuritoimituksista ja niiden esimiehiltä kantautuu samanlaisia vaatimuksia kritiikille ja kritiikin kirjoittajille (2013, 53–54). Jaakkolan mukaan perinteistä esteettistä paradigmaa edustava kriitikko toimii itse ensisijaisena määrittelijänä taiteelle ja taiteesta ja pyrkii tekstillään yleisön rajaamiseen ja valikoimiseen (2010, 256). Toki tämä ”kriitikko” on ensisijaisesti analyyttinen käsite, esteettisen

paradigman ääripää, ja tuskin esiintynyt puhtaana koskaan (Jaakkola 2010, 87), mutta se kertoo niistä olettamuksista, joita päivälehtikriitikoihin yhä kohdistetaan ja joista heitä soimataan.

Perinteisesti toimituksen ulkopuoliset freelance-kriitikot keskittyvät vain kritiikin kirjoittamiseen. Vaikka Jaakkola myöntää, että freelance-kriitikot kirjoittavat nykyään hieman enemmän myös muuta sisältöä kuin kritiikkejä kulttuurisivuille, ei heidän subjektiivinen kirjoittajapositionsa ole muuttunut, vaan he ovat vain laajentaneet juttutyyppeiden repertuaariaan muihin mielipiteellisiin sisältöihin, kuten kolumneihin, kommentteihin ja pakinoihin (2014, 393). Jaakkola ei näe, että kriitikoiden tiedoissa ja taidoissa olisi tapahtunut suurtakaan muutosta aiempaan (mt.).

Toimitusorganisaation näkökulmasta voidaan todeta, että:

kriitikoiden toiminnallinen joustavuus, jolla tarkoitetaan työnantajan mahdollisuuksia värvätä työvoimaa yli toimintaympäristön rajojen, ei ole itse asiassa venynyt. Kriitikot eivät työskentele toiminnallisen asiantuntija-alueensa ulkopuolella¹⁵ (Jaakkola 2014, 394)

Jaakkola näkee, että journalistisessa toimintaympäristössä kriitikoiden rooli on selkeästi rajattu, mutta toisaalta erilaisten taiteellis-esteettisten kenttien toimijoina heillä voi olla hyvinkin erilaisia rooleja (Jaakkola 2014, 385).

Monet kuvataidekritiikin kirjoittajista ovat taustaltaan taidehistorioitsijoita, taiteilijoita tai taiteen tutkijoita, ja näin ollen esimerkiksi taidekentän 1900-luvun suuret taidefilosofiset teoriat vaikuttavat varmasti osaltaan kriitikoiden taustaoletuksiin ja ajattelumalleihin ja täten myös sanomalehtien kriittisiin taidearvioihin (Heikkilä 2012a, 29). Vaikkakaan nykyiset sanomalehtikriitikot eivät suoranaisesti edusta tietynlaisia teoreettisia malleja, Heikkisen mukaan kriitikon tiedostamat ja tiedostamattomat taidekäsitykset ja -kokemukset vaikuttavat kaikkeen hänen kirjoittamaansa kritiikkiin (2012, 54). Samaten Hurri huomio, että kriitikon sosiaalisella viitekehyksellä ja hänen asemallaan ja roolillaan taidekentällä on vaikutusta siihen, millaista asiantuntijuutta ja arvostusta kriitikko omaa ja nauttii – jopa niin paljon, että kriitikko tarvitsee toimiakseen taidekentän laillistuksesta – ja millaista kritiikkiä hän kirjoittaa (Hurri 1993, 51; Jaakkola 2014, 394). Hurri puhuu esteettisestä, journalistisesta ja popularisoivasta kritiikistä, ja nämä liittyvät kiinteästi kriitikon suhteeseen muiden kentän toimijoiden kanssa ja heidän kritiikille luomiin odotuksiin ja vaatimuksiin (1993, 51). Näkökulmasta riippuen kriitikoiden voidaan haluta olevan esimerkiksi taiteen arvioijia, taiteen edistäjiä, taiteen kehittäjiä, taiteen selittäjiä tai taiteen esittelijöitä. Täytyy toki muistaa, että kriitikot myös tietoisesti ja tiedostamatta kulkeutuvat tietynlaisiin ammatillisiin

¹⁵ Oma suomennos: "Reviewers' functional flexibility, meaning the employer's ability to enlist labour across functional boundaries, has not actually increased. Reviewers are not working beyond their functional area of expertise."

rooleihin, sillä henkilön persoonallinen, kulttuurinen, sosiaalinen ja ammatillinen identiteetti kulkevat käsi kädessä:

Ammatillinen identiteetti käsittää henkilön ammatilliset sitoumukset, ideaalit, kiinnostuksenkohteet, uskomukset, arvot, eettiset standardit ja moraaliset velvollisuudet. Identiteettiin liittyvät myös tulevaisuuden suunnitelmat: millaisia tavoitteita ja toiveita henkilöllä on ja millainen ammattilainen hän haluaa olla.¹⁶ (Eteläpelto et al 2014, 3)

Ammatillisen roolin ja oman identiteetin välillä käydään jatkuvasti vuoropuhelua, jossa eri tekijöitä sovitetaan toinen toisiinsa ja kyseenalaistetaan, ja samalla alati niin uudelleen rakennetaan omaa ammatillista identiteettiä kuin vaikutetaan ammatillisten roolien jaettuihin, kulttuurisiin käytäntöihin (Eteläpelto et al 2014, 3–4).

Journalismin ja kulttuurijournalismin viimeaikaiset muutokset ovat eittämättä vaikuttaneet myös kriitikoiden rooliin. Kyse on paljolti siitä, millaista asiantuntijuutta kriitikoilta edellytetään sanomalehden avustajana. Sanomalehden edustaessa vahvasti portinvartijaa ja kulttuurijournalismin perustuessa distinktiiviseen ajatteluun myöskään ajatus Jaakkolan hahmottelemasta, esteettistä paradigmaa edustavasta kriitikosta ei tunnu kaukaiselta. Uskon, että niin kritiikin olemus kuin kriitikon asiantuntemuksen ovat muuttuneet tai ainakin muuttumassa kulttuurijournalismin journalististumisen myötä, ja edes kriitikon ei voi olettaa sijoittuvan ja edustavan vain taidekenttää tai olevan suvereeni taidekentän eksperti. Päivälehtikriitikoiden suhde journalismiin ja sen vaatimuksiin, käytäntöihin sekä toimijoihin myöskin vaikuttaa kriitikoiden mahdollisuuksiin kehittää asiantuntemustaan. Freelance-kriitikot ovat tässä mielessä samankaltaisessa tilanteessa muiden freelance-työntekijöiden kanssa, sillä heidän osaamisensa kentällä on osaltaan riippuvainen siitä, kuinka kentän tavoitteet ja vaatimukset kommunikoidaan heille ja kuinka he pystyvät vastaamaan niihin. Toki, jos kenttä on muutoksen tilassa eikä varma edes omista tavoitteistaan, saattaa tämä olla vaikeaa.

¹⁶ Oma suomennos: "Professional identity includes subjects' professional commitments, ideals, interests, beliefs and values, ethical standards, and moral obligations. It also includes future prospects: individuals have goals, aspirations, and notions of the kind of professional individual they desire to become."

3.3. Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset

Laadukasta ja asiantuntevaa kulttuurikritiikkiä on perinteisesti pidetty kulttuurijournalismin kulmakivenä (esim. Hurri 1993, Salonen 2013). Huolimatta journalismin ja kulttuurijournalismin lukuisista kriiseistä ja muutoksista viime vuosikymmeninä, kulttuuritoimitusten esimiesten mielestä asiantunteva, subjektiivinen kritiikki on yhäkin yksi tärkeimmistä kulttuuriosaston laadun mittareista (Salonen 2013, 106). Tällä hetkellä ulkopuoliset freelance-kriitikot kirjoittavat suuren osan sanomalehtien kulttuurikritiikistä ja lähes kaiken kuvataidekritiikin. Kuitenkin journalistisessa tutkimuksessa avustajana työskentelevät asiantuntijakriitikot ovat jääneet vähälle huomiolle ja heidän asiantuntijuudestaan on tehty oletuksia vanhojen näkemysten mukaan. Tutkimuksessa on useimmiten keskitytty asiantuntijuuden muutokseen toimituksessa työskentelevän kulttuurijournalistin näkökulmasta. Näin kulttuuritoimittajat ovat päässeet ääneen ja saaneet mahdollisuuden määritellä, millaista kulttuurijournalismin, ja siinä samassa kulttuuri- ja kuvataidekritiikin, asiantuntijuus on ja tulisi olla.

Tutkimukseni tarkoitus on päivittää käsitykset freelance-kuvataidekriitikoiden asiantuntijuudesta ja päästää myös kuvataidekriitikot kertomaan, millaista asiantuntijuutta päivälehtien kuvataidekritiikin kirjoittamiseen tarvitaan, millaiset ovat heidän vahvuutensa ja heikkoutensa sekä heidän suhteensa niin kulttuurijournalismiin kuin taidekenttään. Kiinnostavaa on muun muassa, millainen tausta kritiikin kirjoittajalla on, millaisia taustavaikuttajia tai riippuvuussuhteita kritiikin kirjoittajalla on, kenelle kritiikki on kirjoitettu, millaisia tavoitteita ja rajoitteita kritiikillä on ja millaiset toimijat tai tekijät asettavat kritiikille rajoitteita tai tavoitteita. Koska kyseessä on journalistiikan opinnäyte, päähuomio on kuvataidekriitikoiden suhteessa journalismin kenttään.

Tutkimuskysymykset

Pääkysymykseni on, millaiseksi sanomalehtien vakituksessa työsuhteessa olevat freelance-kuvataidekriitikot ymmärtävät oman asiantuntijuutensa ja roolinsa toimikentillä?

Tutkimukseni alakysymyksiä ovat:

- Millaisista tekijöistä ja kuinka asiantuntijuus rakentuu? Millaiset ovat kuvataidekriitikoiden asiantuntijuuden ydin- ja reuna-alueet?
- Millainen on kriitikoiden suhde journalismiin ja taidekenttään? Miten kuvataidekriitikot sijoittuvat esteettisen ja journalistisen paradigman välille?

- Millaiset tekijät edesauttavat ja toisaalta vaikeuttavat kuvataidekriitikoiden asiantuntijuuden rakentumista, hyödyntämistä ja kehittämistä? Millaiset puitteet freelancetyöskentely luo kuvataidekriitikoiden asiantuntijuudelle?

Analyysilukuni 5 ja 6 rakentuvat niin, että luku 5 paneutuu tutkimukseni alakysymysten ryppäistä ensimmäiseen ja luku 6 toiseen ryppääseen. Kolmannen kohdan kysymyksiä pohdin molemmissa analyysiluvuissa. Johtopäätöslukuni 7 pyrkii vastaamaan alakysymysten kautta itse pääkysymykseen.

4. Tutkimusaineistona ja -menetelminä kriitikoiden haastattelut

Taidekriitikoihin ja heidän asiantuntijuuteensa liittyy niin myönteisiä kuin kielteisiä mielikuvia aina taiteen tuntevista sanataitureista itseriittoisiin kaikkitietäviin. Kriitikoita on moitittu niin elitisteiksi vastarinnankiiskiksi kuin taiteilijoiden myötäilijöiksi. (esim. Hurri 1993) Kuitenkin monet näistä mielikuvista punoutuvat jo menneisiin vaiheisiin taiteen ja journalismin historiassa, eikä kukaan ole vuosiin päivittänyt käsitystä siitä, millaisilla tiedoilla ja taidoilla sanomalehtien freelance-kuvataidekriitikot toimivat. Olen pyrkinyt rajaamaan aineistoni ja kohdentamaan tutkimusmenetelmäni niin, että kykenen päivittämään kuvaa suomalaisiin päivälehtiin kirjoittavista kuvataidekriitikoista. Aineistoa ja menetelmiä käsittelevä luku jakautuu kahteen osaan: ensimmäisessä osassa 4.1 esittelen haastattelemieni kuvataidekriitikoiden joukon ja selitän sekä perustelen aineistonrajaustani, ja toisessa luvussa 4.2 kuvaan aineistonkeruu- ja analysointimenetelmiäni sekä pohdin niihin mahdollisesti liittyviä ongelmia.

4.1. Tutkimuksen kuvataidekriitikoiden ryhmäkuva

Kuvataidekriitikoiden tehtävän luulisi olevan varsin näkyvä. Samat nimet toistuvat säännöllisesti sanomalehdissä, ja toisin kuin ennen nykypäivänä kuvataidekriitikot kirjoittavat omalla nimellensä nimimerkkien tai anonyymiyden sijaan (Hurri 1993, 53). Kuitenkin usein on mahdotonta sanoa, onko sanomalehden sivuilla julkaistun kritiikin kirjoittajan nimen takana kulttuuriosaston oma toimittaja vai ulkopuolinen avustaja. Sopivia haastateltavia etsiessäni tiedustelin 15:stä suomalaisesta maakunta- ja valtakunnallisesta lehdestä, keiden kirjoittamaa kuvataidekritiikkiä näissä lehdissä julkaistaan. Lehdet valitsin niiden koon ja alueellisen tai kulttuurisen merkittävyyden perusteella perustuen lähinnä omaan tietämykseeni lehdistä. Kyselyn lähetin seuraaviin lehtiin *Helsingin Sanomiin*, *Hufvudstadsbladetiin*, *Demokraattiin*, *Turun Sanomiin*, *Satakunnan Kansaan*, *Hämeen Sanomiin*, *Aamulehteen*, *Etelä-Suomen Sanomiin*, *Savon Sanomiin*, *Karjalaiseen*, *Keskisuomalaiseen*, *Ilkkaan*, *Kalevaan*, *Länsi-Savoon* ja *Lapin Kansaan*. Lähes jokaisesta toimituksesta vastattiin, että heillä julkaistaan sekä omien toimittajien, omien avustajien että lehtiyhtymien juttuvaihdon kautta saatuja kuvataidekritiikkejä. Omia kuvataidekritiikkiä kirjoittavia avustajia noissa 15 lehdessä on yhteensä 35. Pääsääntöisesti jokaisella lehdellä on omat kuvataidekriitikonsa, jotka säännöllisesti arvioivat alueellisesti tärkeitä näyttelyitä ja kuvataiteilijoita. Valtakunnallisesti merkittäviä näyttelyitä ja taiteilijoita koskevat kuvataidekritiikit saadaan useimmiten lehtiyhtymän juttuvaihdon kautta. Näiden kirjoittajia en pyytänyt toimituksia

listaamaan, sillä mitä luultavimmin sama nimet kertaantuvat näiden juttuvaihdon kautta saatujen kuvataidekritiikkien kohdalla.

Rajaustani sanomalehtiin perustelen sillä, että kulttuurijournalismin muutos on ollut sanomalehdissä varmasti selkeintä. Vaikka kulttuurijournalismissa ulkopuolisten avustajien käytöllä on pitkät perinteet, viime kädessä suomalaisten sanomalehtien ja usein myös kulttuurisivujen sisällöstä vastaavat toimituksessa työskentelevät toimittajat. Kuten olen jo aiemmin todennut, muun muassa Jaakkolan (2010, 2015) tutkimuksen pohjalta, sanomalehtien kulttuurijournalismi liukuu koko ajan lähemmäs niin sanottua journalistista paradigmaa. Tämä tarkoittaa muun muassa sitä, että sisällöstä vastaavat yhä enenevässä määrin toimitusten omat toimittajat ja kulttuurijournalismi, ja siinä samassa kuvataidekritiikki kiinnittyy yhä tiukemmin osaksi journalismia ja sen tavoitteita ja kriteerejä, joita ovat muun muassa yleistajuisuus, yleisön palveleminen tai riippumattomuus (Jaakkola 2010, 256; Salonen 2013, 54). Tilanne on näin ollen erilainen verrattuna kulttuuriin keskittyviin aikakauslehtiin, joissa lukijakunta on rajatumpi kuin sanomalehdissä sekä ulkopuolisten avustajien käyttö on enemmänkin sääntö kuin poikkeus. Myös kirjoittamisen lähtökohdat, tavoitteet ja kohdeyleisöt ovat varmasti erilaiset kuin sanomalehdissä. Näin ollen kulttuurijournalismin muutoksen journalistisempaan suuntaan voidaan kaikei olettaa olevan selkeämpää sanomalehdissä kuin aikakauslehdissä. Toisaalta keskittymistä juuri sanomalehtien ulkopuolisiin avustajiin puoltaa myös se, että sanomalehdissä yleisesti käytetään vähemmän avustajia kuin esimerkiksi aikakauslehdissä. Kuitenkin sanomalehtien kulttuurisivut ovat mielenkiintoinen poikkeus, sillä niissä ulkopuolisten avustajien käytöllä on vahva perinne, varsinkin juuri kuvataidekritiikissä. Lisäksi aiempi tutkimus, johon aion omaa tutkimustani peilata, on keskittynyt juuri sanomalehtien kulttuurijournalismiin ja -toimituksiin. Esimerkiksi Jaakkolan lisensiaattitutkielmassa kulttuurijournalismia ja kulttuurijournalistin asiantuntijuutta käsitellään *Helsingin Sanomien* toimitusorganisaation kehyksessä. Samaten Supinen (2003), Hurri (1993) ja Salonen (2012) keskittyivät sanomalehdissä vakituisessa työsuhteessa olevien kulttuuritoimittajien ja heidän esimiestensä näkemyksiin omasta työstään ja sen luonteesta.

Sanomalehtien lisäksi rajaan aineistoni kuvataiteeseen – kuvataidekritiikkoihin ja kuvataidekritiikkiin. Aiemmat tutkimukset käsittelevät kulttuurijournalismia kokonaisuudessaan ja käsittäneet kaiken kulttuurisivuilla julkaistun toimitetun aineiston. Vaikka rajausta perustuu etupäässä omaan kiinnostukseeni, avustajina toimivien kuvataidekritiikoiden näkemysten tutkimusta perustele toki kuvataidekritiikin vahva perinne taidekentällä ja sanomalehdissä ja se, että juuri kuvataidekritiikin muutoksesta ja kriittisyyden puutteesta on oltu kovin huolissaan viime vuosina (Jaakkola 2010, 19; Kangaspunta 2011, 118). Tärkeinä kysymyksinä tässä keskustelussa on ollut

kuka kirjoittaa, sekä kenelle kirjoitetaan ja miltä näkökulmalta. Ulkopuolisten avustajien, varsinkin kuvataidekriitikoiden, on oletettu edustavan hyvin vahvasti taidekenttää ja esteettistä paradigmaa (Jaakkola 2010, 238).

Haastateltavia valitessani pyrin kokoamaan mahdollisimman heterogeenisen ryhmän ja otan huomioon kuvataidekriitikoiden iän, sukupuolen, ammatillisen taustan ja asuinpaikan. Tarkoitus on, että otokseni on mahdollisimman edustava kuvataidekriitikoiden perusjoukosta¹⁷ (Hirsjärvi ja Hurma 2011, 58), mutta myös samalla hahmottaa kattavasti asiantuntijuuden monimuotoisuutta ja sen mahdollisia muotoja (Ronkainen et al 2011, 117). Erityisesti haastateltavien valinnassa otan huomioon asiantuntijakriitikoiden ammatillisen taustan ja asuinpaikan, jotta haastateltavat eivät edusta vain esimerkiksi yhtä ammattikuntaa tai pääkaupunkiseutua. Haastateltavien valintaan vaikuttaa myös se, kuinka pitkään henkilöt ovat ehtineet toimia kuvataidekriitikkoina. Kaikki tutkimukseen valitut haastateltavat ovat viimeisen vuoden aikana kirjoittaneet useita kuvataidekriittikkejä alueellisesti merkittävään sanomalehteen, yhtä lukuun ottamatta kaikki kuuluvat Suomen arvostelijain liittoon¹⁸ ja monet heistä ovat tehneet pitkän uran kuvataidekriitikkoina. Selkeästi osalle avustajista kuvataidekriitikin kirjoittaminen on pääasiallinen tulonlähde, kun taas osa kirjoittaa harvakseltaan ja työskentelee pääasiallisesti muissa tehtävissä, muun muassa vapaina taiteilijoina, taidehistorioitsijoina tai kulttuurialojen tutkijoina. Oletan näiden tekijöiden vaikuttavan jollakin tavalla siihen, kuinka kuvataidekriitikot kuvailevat omaa asiantuntemustaan ja suhdettaan journalismiin.

Haastateltavien määrän suhteutan etupäässä opinnäytetyön laajuuteen, mutta määrä perustuu osaltaan myös saturaation ajatukseen. Tällöin tarkoituksena on jatkaa haastattelujen tekemistä niin kauan, kun niistä saadaan uutta tietoa (Hirsjärvi ja Hurme 2011, 60). Kuitenkin jo opinnäytteen suppeuden vuoksi saturaation ajatus on ongelmallinen. Lisäksi Hirsjärvi ja Hurme huomattavat, että jokainen haastateltava ja tapaus on toisaalta ainutlaatuinen ja on näin ollen mahdotonta sanoa, missä pisteessä mitään ”olennaisesti uutta tietoa” ei enää saada (mt.). Haastatteluita tehdessäni samat näkökulmat käsittelemäni teemoihin alkavat kyllä toistua, mutta kokonaisuudessaan jokaisen haastateltavan anti on hyvin erilainen. Kuitenkin uskon, että aineistoni määrä ja monipuolisuus mahdollistavat sen, että aineiston pohjalta voidaan luotettavasti tehdä tutkittavaa ilmiötä koskevia päätöksiä. Oma vaikutukseni aineistoon on suuri jo tekemäni rajauksen ja valintojen vuoksi. Kyseessä on tiettyä tarkoitusta varten kerätty aineisto, ja siten aineiston keräämisen sijasta voisin puhua aineiston tuottamisesta (Tiittula ja Ruusuvuori 2005, 11). Aineistoni koostuu siis

¹⁷ Tietoni perusjoukosta perustuvat aiemmin mainitun 15 sanomalehden antamiin tietoihin kuvataidekriitikoistaan ja omaan tiedonhakuuni kuvataidekriitikoiden tiedoista.

¹⁸ Suomen arvostelijain liitto SARV, kts. jäsenehdot: <http://www.sarv.fi/2010/index.php?p=jaseneksi>

”harkinnanvaraisesta näytteestä” (Hirsjärvi ja Hurme 2011, 59), enkä yritä systemaattisesti kartoittaa sanomalehtiin kulttuurijournalismia kirjoittavien avustajien kirjoja Suomessa. Jo keskittymiseni kuvataidekriittikkiin kaventaa otantaa huomattavasti. Loppujen lopuksi haastateltavien lista valikoituu varsin sattumanvaraisesti: ensimmäisenä vaikuttaa valitsemani sanomalehtien määrä ja lajitelma, toisena se, minkä nimisiä henkilöitä toimitukset minulle nimeävät, ja kolmantena vielä omat rajaukseni mahdollisten haastateltavien joukosta. Myös esimerkiksi aineiston kontekstilla on merkityksensä (Ronkainen et al 2011, 111) – kyseessä on vakituksessa avustajasuhteessa olevien kuvataidekriitikoiden joukko eikä mukana ole esimerkiksi ristiriitojen vuoksi päivälehtikritiikin kirjoittamisen lopettaneita kriitikoita¹⁹.

Tutkimukseni tarkoitus ei ole tehdä yleistyksiä kulttuurijournalismin avustajien asiantuntijuuden tasosta, kytköksistä kulttuurikenttää saatikka kirjoittamisen laadusta. Tilastollisten yleistysten sijasta tekemäni kaltainen laadullinen haastattelututkimus pyrkii ymmärtämään ja havainnollistamaan tutkittavaa tapahtumaa syvällisesti ja tuomaan uusia näkökulmia ilmiöön (Hirsjärvi ja Hurme 2011, 59). Varsinaisestihan lopulliset johtopäätökseni eivät kerro kuin haastatelluista kuvataidekriitikoista ja heidän näkemyksistään, mutta toisaalta haastateltavat kriitikot edustavat Suomen suurimpien sanomalehtien kuvataidekriitikoiden näkemystä tällä hetkellä. Tarkoitukseni on haastattelemani kriitikoiden mielipiteiden avulla kyseenalaistaa perinteistä kuvaa kriitikoista ja heidän asiantuntijuudestaan.

Lopulta rajauskierrosten jälkeen haastateltavikseni valikoituu yhdeksän kuvataidekriitikkoa kahdeksasta eri sanomalehdestä.

Taulukko 4 Tutkimuksen kuvataidekriitikoiden taustatiedot

	Sanomalehti	Aloitusvuosi²⁰	Kirjoitustahti
Hannu Castrén	<i>Keskisuomalainen</i>	1980	4 krt/kk
Outi Finni	<i>Etelä-Suomen Sanomat</i>	2010	1 krt/kk
Kati Heljakka	<i>Satakunnan Kansa</i>	2003	2 krt/kk
Leena Kangas	<i>Kaleva</i>	2006	4–8 krt/kk
Katri Kovasiipi	<i>Aamulehti</i>	2007	1 krt/kk
Jaakko Rönkkö	<i>Savon Sanomat</i>	1991–1992	harvemmin
Lars Saari	<i>Turun Sanomat</i>	1985	1–2 krt/kk
Maila-Katriina Tuominen	<i>Aamulehti</i>	1970	harvemmin
Timo Valjakka	<i>Helsingin Sanomat</i>	1985	10–12 krt/kk ²¹

¹⁹ Kts. esimerkiksi Otso Kantokorpi ”Kuinka elämäni kapitalismin henkisenä ammattihoorana yhtäkkisesti lakkasi” (*Alaston kriitikko* -blogi, 6.4.2013)

²⁰ Vuosiluku on aloitusvuosi kyseisessä lehdessä. Osa kriitikoista on kirjoittanut kritiikkiä aiemmin muun muassa yliopistojen julkaisuihin, järjestölehtiin ja muihin sanomalehtiin.

²¹ Lukuun sisältyy kaikki kriitikon kirjoittamat taiteeseen liittyvät juttutyypit.

4.2. Yksilön näkemyksistä yhteisiin solmukohtiin

Tutkimusaineistoni koostuu yhdeksästä noin puolentoistatunnin mittaisesta, nauhoitetusta, puolistrukturoidusta teemahaastattelusta. Koska tutkimukseni aiheena ei ole kieli tai kielenkäyttö, litteroin haastattelujen asiasisältöjen tarkkuudella ja muutan analyysissä käyttämäni esimerkit suomen yleiskielen muotoon. En käytä haastatteluista poimimissani suorissa lainauksissa tunnistetietoja ja lisäksi häivyttän käyttämistäni esimerkeistä viittaukset, jotka mahdollistavat haastateltavien yksilöimisen ja välittömän tunnistamisen. Kuitenkaan en koe tarpeelliseksi tai tavoiteltavaksi peittää haastateltavien henkilöllisyyttä tai taustaa täysin, sillä kaikkien voidaan ajatella edustavan alansa asiantuntijoita ja taustalla voi olla suuri merkitys kokemuksiin ja mielipiteisiin. Täydellinen anonymiteetti tuskin onnistuisikaan näin suppeassa aineistossa. Analyysiosassa kaikki suorat lainaukset aineistosta merkitsen kursiivilla. Lisäksi litteraatissa ja esimerkeissäni käytän seuraavia merkintöjä:

...	haastateltavan lause katkennut ja haastateltava jatkanut uudella asialla
–	haastateltavan tekemä lisäys tai tarkennus edelliseen asiaan
[--]	tekstiä poistettu asiakokonaisuuden tiivistämiseksi
[esim.]	sana vaihdettu anonyymiyden vuoksi tai lisätty selventämään lausetta
(esim.)	merkityksen kannalta huomionarvoinen painotus, reaktio tai ele

Teemahaastattelu heijastaa ja tuottaa todellisuutta

Aineistoni kerään puolistrukturoidulla teemahaastattelulla²², joka koostuu kolmesta osasta: Ensimmäisessä osassa asiantuntijakriitikot kertovat omasta koulutus- ja ammatillisesta taustastaan sekä ajatuksiaan asiantuntijuudestaan sekä osaamisestaan ja sen ydin- ja reuna-alueista. Toisessa osassa pyydän kriitikoita erittelemään kirjoittamaansa kuvataidekritiikkiä²³ ja kertomaan, kuinka he kokevat, että heidän asiantuntijuutensa näyttäytyy tekstissä. Kriitikoiden omat kuvataidekritiikit toimivat näin pohjana keskustelulle, ja niiden kautta asiantuntijakriitikot pääsevät konkreettisesti pohtimaan omia käsityksiään työskentelystä, kirjoitusprosessista, kuvitellusta yleisöstä ja oman asiantuntijuutensa esitystavoista ja sitä, kuinka he ovat onnistuneet kritiikeissä välittämään oman näkemyksensä ja tavoitteensa. Kolmannessa osassa kysymykset käsittelevät kuvataidekritikoiden suhdetta muihin toimijoihin, työskentelyn tavoitteita ja kuvataidekritiikin kehittämistä. Haastattelun keskeiset teemat ovat:

²² Kts. Liite 1 Haastattelurunko

²³ Kts. Liite 2 Kuvataidekritiikit – Olen pyytänyt jokaiselta haastateltavalta käsittelyyn on viimeisimmän julkaistun, vähintään 1500 merkin kuvataidekritiikin siinä lehdessä, jonka kanssa heillä on avustajasopimus.

1. Oma osaaminen eri alueilla ja osaamisen raja-alueet
2. Omat onnistumiset ja epäonnistumiset, työskentelyn tavoitteet sekä ”hyvän” kuvataidekritiikin määrittely
3. Työskentelyn vapaus ja rajoitukset
4. Kytkökset muihin toimijoihin, oma asema toimikentällä sekä suhde kulttuuritoimitukseen ja yleisöön
5. Kuvataidekritiikin kehittäminen Suomessa

Käytän teemojen luomisessa hyväkseni aiempaa tutkimusta, esimerkiksi luovasti hyödynnän Hurrin väitöskirjan haastattelurunkoa ja Supisen pro gradu -työn käsittelemiä aihealueita.

Tutkimusmenetelmänä teemahaastattelulla on etunsa ja haittansa. Teemahaastattelun tarkoitus on selvittää haastateltavien mielipiteitä ja käsityksiä. Tutkimukseni kannalta teemahaastattelu on perusteltu, koska tarkoitus on antaa toimituksen ulkopuolisille kuvataidekriitikoille mahdollisuus tuoda esille itseään koskevia asioita, eli olla merkityksiä luova ja aktiivinen osapuoli kulttuurijournalismin tilaa ja asiantuntijuutta koskevassa keskustelussa (Hirsjärvi ja Hurme 2011, 35). Teemahaastattelulla minun on mahdollista saada haastateltavilta omakohtaisia, monitahoisia ja perusteltuja mielipiteitä aiheesta ja korostaa heidän määritelmiään tilanteesta (mt., 48).

Teemahaastattelu on siinäkin mielessä tarkoituksenmukainen, että erityisesti minua kiinnostaa, kyseenalaistavatko haastattelemani kuvataidekriitikot heistä itsestään ja kuvataidekritiikistä aiemmin tehtyjä näkemyksiä. Haastattelulla voin nostaa esille juuri heidän kokemuksensa ja näkemyksensä aiheeseen (Ronkainen et al 2011, 24). Toisaalta pyydän haastateltuja arvioimaan juuri itseään ja omaa toimintaansa, mikä on monella tapaa haastavaa ja ongelmallista, ja vastauksiin täytyy suhtautua tietyllä varauksella. Haastattelu on aina vuorovaikutusta, ja sekä haastattelija että haastateltavat osallistuvat todellisuuden heijastamiseen ja tuottamiseen (Tiittula ja Ruusuvuori 2005, 10). Olen pyrkinyt jäsentämään teemahaastattelun rungon ja kysymykset niin, että ne eivät johdattele haastateltavia seuraamaan tietynlaisia kulttuurijournalismin tutkimuksessa jo tehtyjä havaintoja, esimerkiksi kulttuurijournalismin jakaantumisesta esteettiseen ja journalistiseen paradigmaan tai kulttuurijournalismissa tapahtuneeseen muutokseen. Kun kyse on haastateltavien omasta identiteetistä, toiminnasta ja arvomaailmasta, tulee haastattelijan pitäytyä muodostamasta vahvoja valmiita hypoteeseja aineistosta ennen haastatteluja (Hirsjärvi ja Hurme 2011, 66). Tästä huolimatta tiedostan, että tekemäni kielelliset valinnat kysymysten asettelussa ohjaavat varmasti osaltaan haastateltavien ajatuksia ja vastauksia (Hirsjärvi ja Hurme 2011, 53). Selvää on myös, että jo oma roolini journalismin opiskelijana ja edustajana vaikuttaa haastateltavien asennoitumiseen, näkökulmiin ja vastauksiin.

Aineistonkeruumenetelmäni hyödyntää myös asiantuntijahaastattelun lähtökohtia (asiantuntijahaastattelusta esim. Alastalo ja Åkerman 2010, 373–385). Haastattelemani kuvataidekriitikot ovat alansa pitkäaikaisia asiantuntijoita, ja heillä kaikilla on vakituinen vakanssi

valtakunnallisessa tai maakunnallisessa sanomalehdessä. Näin ollen voin olettaa saavani heiltä perusteltuja näkemyksiä tutkittavaan aiheeseen. Toisaalta valitsemani kriitikot ovat myös jo valmiiksi tietoisia alan sisäisistä ristiriidoista ja kriisipuheesta sekä haastattelussa käytettyjen termien monimerkityksellisyydestä. Asiantuntijahaastattelun tyypillinen riski on, että haastateltava piiloutuu ammatillisuusmuurin taakse ja että haastateltavan vastauksiin vaikuttavat hänen ennakkotietonsa ja olettamuksensa sosiaalisesti suotavista vastauksista tai että keskustelu pitäytyy liian yleisellä tasolla (Alastalo ja Åkerman 2010, 379; Hirsjärvi ja Hurme 2011, 35). Varsinkin keskustelu hyvästä kuvataidekriitikistä ja oman työskentelyn motiiveista ja arvoista saattaa lipua liiankin helposti yleisiin tai yleisiin ajatuksiin ja ihanteisiin. Vähentääkseni kaunistelun tai ympäröivyyden riskejä käytän teemahaastatteluissani keskustelun pohjana ja havainnollistajana haastateltavieni kirjoittamia kuvataidekriittikkejä. Kuvataidekriittikien tarkoitus on paitsi havainnollistaa haastateltavien sanomisia, myös toimia itsereflektoinnin välineenä heidän omille mielipiteilleen ja käsityksilleen. Kriittikien ei ole kuitenkaan tarkoitus nousta määräävään asemaan keskustelussa eikä kriittikien rooli kaikissa haastatteluissa ole yhdenmukainen. Kuitenkin yksityiskohtaisilla ja tarkoilla kysymyksillä minun on mahdollista päästä ammatillisuusmuurin taakse ja jopa esittää kilpailevia tulkintoja tekstin kautta (Alastalo ja Åkerman 2010, 379–381). Tarkoitus on saada haastateltava pohtimaan omia olettamuksiaan ja käsityksiään työskentelystään ja syventää aiheen käsittelyä kysymällä samasta aiheesta useammalla tavalla.

Haastattelutilanteista muodostui useimmiten keskustelunomaisia, eikä keskustelun sisältö noudata orjallisesti kysymysrunkoa. Näin haastateltavilla on mahdollisuus puhua juuri niistä asioista, jotka he itse kokevat tärkeiksi. Myös oma roolini nousee jossain kohdissa korostetusti esille, kun poikkean haastattelijan roolista ja kerron ja pohdin omia näkemyksiäni keskustelun aiheisiin. Kuitenkin Tiittulan ja Ruusuvuoren mukaan keskustelun ohjaaminen on haastattelijan tehtävä, eikä ole poikkeuksellista, että haastattelija ”laajentaa” keskustelua esittämällä perusteita haastateltavan näkökulmille tai jopa tuoda esille omia näkökulmiaan, joihin toivoo haastateltavan mielipidettä (2005, 29, 31). Keskustelevuudesta kertoo myös se, että keskustelu useimmiten jatkui nauhurin jo lakattua rullaamasta. Käytän myös näitä varsinaisen haastattelun jälkeen nousseita keskusteluja analyysini pohjana tarvittaessa. Oma kokemukseni on, että haastateltavat puhuvat kokemuksistaan ja näkemyksistään varsin avoimesti ja analyttisesti. Haastatteleman kriitikot suhtautuvat mielenkiinnolla tutkimusaiheeseeni ja ovat valmiita jopa itsekriittisesti pohtimaan omia tekemisiään ja näkemyksiään. Osassa haastatteluista tekstiaineisto toimii hienosti itsereflektion ja jopa haastattelua ohjaavana välineenä, mutta toisissa kriitikit jäävät hyvin pieneen rooliin.

Analyysi pilkkoen, jäsentäen ja järjestäen

Litteroituani teemahaastattelut jatkan työskentelyä valmiin tekstiaineiston parissa.

Tutkimusmenetelmäni on teemahaastattelun puheenaiheiden sisällönanalyysi mahdollisimman aineistolähtöisesti. Aineistolähtöisellä analyysillä tarkoitan sitä, että pyrin tarkastelemaan aineistoa mahdollisimman avoimesti ”omista ja tutkimuksen olettamuksista etäännyttynä” (Ronkainen et al 2011, 122). Totuus kuitenkin on, että tutkija ”tulkitsee ja käsitteellistää aihettaan oman ymmärryksensä varassa” (Ronkainen et al 2011, 123). Tiedostan, että aineiston taustalla on oma rajaukseni ja jäsennykseni ja aineisto on minun keräämäni ja lopulta myös tulkitsemani. Haastatteluissa kuvataidekriitikot puhuvat laajasti omasta elämästään kuvataidekriittikkoina ja mielipiteistään kuvataidekriitikoista, mutta tässä tutkimuksessa olen kiinnostunut asioista, jotka liittyvät heidän asiantuntijuuteensa ja rooliinsa toimintakentillä. Ymmärrystäni näistä ohjaa merkittävästi tutkimuksen historiallinen viitekehys sekä haastattelurunkoni teema-alueet.

En käytä aineiston analysointiin mitään valmista tekniikkaa. Kuitenkin on olemassa tiettyjä ”periaatteita soveltavia systemaattisia toimintatapoja”, joita seurata (Ronkainen et al 2011, 124). Esimerkiksi Ronkaisen et al (2011, 124) teesit jakavat analyysin kolmeen vaiheeseen:

1. Pilko, luokittele sekä jäsennä ja järjestä.
2. Käsitteellistä ja tulkitse vertailemalla ja rinnastamalla teoriaan.
3. ”Lue” – tarkastele havaintoja analyttisesti ideoiden pohjalta ja irrotaudu aineistosta.

Loppujen lopuksi analyysi on kuitenkin yhdistelmä intuitiota, teoreettista ajattelua, järjestelmällisyyttä, omia tulkintasääntöjä selvästi ilmaistuna, mielikuvitusta ja kahlitsematonta luovuutta (Ronkainen et al 2011, 125). Näin ollen on täysin tutkijasta kiinni, kuinka hän huomaa, tulkitsee, jäsentää ja ymmärtää aineistoansa. Tärkeää on tehdä näkyväksi omat valintansa sekä ajatus- ja työskentelyprosessinsa. Analyysiosassa ja johtopäätöksissä pyrin tietenkin pitämään tätä ohjenuoranani ja perustelemaan valintani, mutta tutkielman suppeuden vuoksi jokaisen valinnan läpikäynti ei välttämättä ole mahdollista tai mielekästäkään. Siksi tuon esille joitain tekemiäni periaatepäätöksiä jo tässä vaiheessa.

Aineiston esittelyn ja jonkinlaisen raakajäsentelyn teen niin sanotulla temaattisella analyysillä, jolla tarkoitan aineiston luokittelua aihesisältöjen mukaan. Käyn läpi litteroidun haastatteluaineistoni ja etsin toistuvia teemoja ja näkökulmia. Metodologisesta näkökulmasta havaintoyksikkönä voidaan pitää haastateltavan puheenvuoroa ja näkökulmana heidän omaa kokemustaan kustakin aiheesta. Useimmat kuvataidekriitikot vastaavat kysymyksiini välittömästi varsin laajasti ja pohdiskellen, mutta toisinaan merkitykselliset asiat vastauksen kannalta nousevat esille vasta haastattelun

myöhemmissä osissa. Näin ollen sen sijaan, että hakisin vastauksia kysymyksiini pelkästä kysymys–vastaus-parista, ajattelen haastatteluja kokonaisuutena, josta tulkitseen vastauksia asettamiini kysymyksiin. Haastateltujen puheenvuorot koskien kutakin keskustelunaihetta olen koonnut taulukoiksi ja esimerkkejä sisältäviksi listauksiksi jatkotyöskentelyn helpottamiseksi. Nostamani esimerkit edustavat ja muodostavat erilaisia teemoja, jotka jaksottavat myös analyysiosani rakennetta. Hyödyntämäni puolistrukturoitu haastattelu mahdollistaa varsin vapaan keskustelun, mutta merkitsee samalla myös sitä, että haastateltavat saattavat tarttua hyvin erilaisiin teemoihin. Tämän vuoksi sen sijaan, että systemaattisesti luokittelisin havaintoni vain matriisiin, hyödynnän Ruusuvuoren et al (2010, 23) esittämää kolmiportaista esitys- ja analyysimallia:

1. Kokonaiskuva karkeahkon aineiston jaottelun perusteella
2. Aineistoa kiintoisista analyttisistä solmukohdista
3. Yksittäisiä poikkeustapauksia tai pieniä yksityiskohtia

Tällainen luokittelu valottaa vaihtelevasti ja kiinnostavasti sekä aineiston yleistä että erityisten tapausten tasoa (mt.). Erityisesti keskityn analyysin toiseen portaaseen ja mahdollisuuksien mukaan pyrin niputtamaan haastateltavien puheenaiheita yläteemoihin, jotka kokoavat ja kuvaavat haastattelujen antia ja kuvataidekriitikoiden ajatuksia asiantuntijuudesta mahdollisesti yleiselläkin tasolla. Ajatuksenvirtaani havainnollistan lukuisilla esimerkeillä aineistosta sekä analyysikappaleiden alussa olevilla taulukoilla käsiteltävistä teemoista.

Aineiston rajauksessa tekemäni päätös valita haastateltavaksi mahdollisimman heterogeeninen ryhmä vaikuttaa jo merkittävästi analyysini rakenteeseen. Sen sijaan, että tarkasteltavanani olisi samanlaiselta taustalta kirjoittavien ihmisten kirjo, joiden ajatusten mahdollista samankaltaisuutta voisin verrata esimerkiksi kulttuurijournalismin asiantuntijuudesta tehtyihin tutkimuksiin, nyt käsiteltäväni on aineisto täynnä eriäviä mielipiteitä ja sisäisiä ristiriitoja. Tarkoitus ei ole kuitenkaan keskittyä pelkkään juupas–eipäs–väittelyyn haastateltujen kuvataidekriitikoiden kesken, vaan nostaa esille heidän jakamiaan ajatuksia osaamisestaan, asiantuntijuudestaan sekä kuvataidekriitikon roolista taidekentällä ja sanomalehdissä. Kuitenkin analyysi- ja johtopäätösosissa varmasti vertailen keskenään kuvataidekriitikoiden näkemyksiä aiheista, jotka nousevat teemahaastattelun kysymysten pohjalta. Lisäksi pohdin kuvataidekriitikoiden näkemyksiä suhteessa toisiinsa sekä esimerkiksi suhteessa heidän pääasialliseen ammattiinsa ja sanomalehtiin, joihin he kirjoittavat, mikäli ne osoittautuvat merkityksellisiksi.

Aineistossani haluan kiinnittää huomiota siihen, millaisia yhteneväisiä ja eroavia teemoja erilaisten kirjoittajien ja asiantuntijaidentiteettien haastatteluista nousee. Haastattelemillani kriitikoilla on kaikilla erilainen tausta, joten on mielenkiintoista, kuinka he asemoivat itsensä kirjoittajina sekä miten he erottautuvat tai samastuvat muihin kirjoittajiin, niin freelance-kriitikkoihin kuin

toimittajiin. Kuten Jukka Törrönen (2010, 180), en käsitä identiteettiä miksikään pysyväksi ominaisuudeksi, vaan historialliseksi, sosiaalseksi, kulttuuriseksi ja tilannekohtaiseksi, tuotetuksi asemaksi tai prosessiksi. Tarkoitukseni ei ole tehdä systemaattista subjektiasemien analyysia, mutta nostan analyysissa esille joitain kriitikoiden ottamia subjektiasemia, esimerkiksi taiteilijan asiantuntijuus erotuksena taidehistorioitsijan asiantuntijuudesta tai pääkaupunkiseudun kriitikon näkökulma erotuksena pienen paikkakunnan kriitikosta ja toisinpäin. Päähuomio on siinä, kuinka haastateltavat kuvaavat ja rakentavat ”meitä” erotuksena ”muista” tai ”heistä”. Ymmärrettävästi nämä positiot ovat sekä kulttuurisia että tilannekohtaisia, sillä eronteko ja vastakkainasettelu liittyvät haastateltavan rooliin juuri kuvataidekriittikkona – joka on monille sattumuksien summana suotu sivutoimi.

Lisäksi minua kiinnostaa, kuinka oma aineistoni suhteutuu teoriaosassa nostamiini asiantuntijuuden määreisiin ja ihanteisiin niin taidekentällä kuin kulttuurijournalismissa. Erityisesti analyysin loppua kohden ja johtopäätelmät osioissa suhteutan omasta aineistostani nousseita ajatuksia asiantuntijuudesta muihin tutkimukseen, muun muassa Jaakkolan väitös- ja lisensiaattitutkimusten tuloksiin. Täytyy toki ottaa huomioon, että tutkimukset, joihin viitataan, mukaan lukien Jaakkolan tutkimus, käsittelevät kulttuurijournalismia laaja-alaisesti – minä vain kulttuurijournalismin yhtä osa-aluetta eli kuvataidekriittikkä. Analyysi- ja päätelmäosissani joudun varmasti pohtimaan niin sanottua siirrettävyyden ongelmaa (esim. Eskola ja Suoranta 1998, 66–68). Esimerkiksi Jaakkolan määritelmät kulttuurijournalismin ydin- ja reuna-alueista nousevat koko kulttuurijournalismin kentän käsittelystä ja hänen tutkimuksessaan viitekehyyksenä on *Helsingin Sanomien* journalistinen toimintaympäristö, kun taas oma näkökulmani on kuvataidekriitikissä ja toimituksen ulkopuolisissa avustajissa, jotka usein mielletään taidekentän edustajiksi. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan käyttää käsitteitä sellaisenaan, vaan hyödyntää määritelmiä asiantuntijuudesta oman analyysini ja päätelmieni vertailukohtana. Sinällänsä en näe ongelmaa muiden tutkimusten käsitteiden käytöllä ja niihin vertaamisessa, sillä esimerkiksi Eskola ja Suoranta (1998, 66–68) toteavat, että teoreettisia käsitteitä voidaan soveltaa toisenlaisissa yhteyksissä ja tutkimustuloksia soveltaa toisenlaisiin toimintaympäristöihin, kunhan näistä eroavuuksista ollaan tietoisia, ne otetaan huomioon ja tutkimus kuvataan perusteellisesti arvioinnin mahdollistamiseksi.

Laadullisessa tutkimuksessa luotettavuus ja yleistettävyyys liittyvät erityisesti analyysin systemaattisuuteen ja läpinäkyvyyteen sekä tulkinnan luotettavuuteen (Ruusuvuori et al 2010, 27). Aiemmin tässä luvussa olen jo pohtinut, millaisia vaikutuksia ja mahdollisia ongelmia aiheutuu tekemistäni valinnoista aineiston rajaus- ja keruuvaiheissa. Luvun loppua kohti olen muun muassa raottanut analyysia koskevia päätöksiä ja periaatteita sekä analyysin mahdollisia sudenkuoppia. Myös analyysiosassa pyrin systemaattisesti avaamaan tekemiäni valintoja, rajauksia, periaatteita ja

tulkintojani. Tutkimuksen luotettavuuteen vaikuttavat niin minun tekemäni valinnat ja tulkinnat kuin haastateltavien puheen luotettavuus. Vaikka minulla ei ole aihetta olettaa, että haastateltavat vääristelisivät tai kaunistelisivat sanomisiaan, suhteutuu heidän tapansa puhua aina siihen, kuinka kulttuurissa on normaalia tai odotuksenmukaista puhua (Ruusuvuori et al 2010, 28). Näen tämän myös myönteisenä asiana, sillä, kuten Ruusuvuori et al (mt.) toteavat:

Tämän yhteisen varaan voi perustaa ajatuksen siitä, että laadullisessa analyysissä löydetyt jäsennystavat ovat aina jossain määrin jaettuja, eivät täysin yksilöllisiä.

Vaikka johtopäätökseni eivät ole yleistettävissä, tutkimustietoon liittyy aina jollain tavalla ajatus yleistämisestä (Ronkainen et al 2011, 142). Siksi onkin pohdittava, millaisessa kontekstissa tutkimuksen tieto on pätevää (mt., 143). Kuten Hirsjärvi et al (2004, 171) sanovat, tutkittaessa tietynlaista tapausta tarpeeksi perusteellisesti saadaan esille se, mikä ilmiössä on merkittävää ja saattaisi toistua myös kyseistä yksittäistutkimusta laajemmassa tarkastelussa.

5. Kuvataidekriitikon osaamisen rajat

Tässä luvussa käyn läpi kuvataidekriitikoiden näkemyksiä kuvataidekriitiikin yleisistä tieto- ja taitovaatimuksista ja niiden mahdollisista muutoksista viime aikoina niin journalismin, taidekentän kuin yhteiskunnan muutoksen myötä. Seuraavissa alaluvuissa 5.1–5.3 käyn tarkemmin läpi kriitikoiden näkemyksiä kuvataidekriitikon asiantuntijuuden rakentumisesta sekä kokoon yhteen haastattelemini kriitikoiden vastauksista nousevia asiantuntijuuskäsityksiä. Haastateltavien kokemus omista vahvuuksistaan ja kehityskohteistaan auttaa paikantamaan heidän osaamistaan ja asiantuntijuuttaan niin taiteen kuin journalismin kentällä. Alaluvut myös nostavat esille haastatteluissa kuuluvan taidekentän asiantuntijuuden kahtia jakautuneisuuden sekä kriitikoiden jaetun kokemuksen asiantuntijuutensa keskeneräisyydestä ja vajavaisuudesta, joka mielenkiintoisesti yhdistyy kriitikoiden haluun kehittää osaamistaan jatkuvasti.

Koska tutkimukseni aihe on kuvataidekriitikoiden oma kokemus asiantuntijuudesta ja ammatti-identiteetistä ja aineistona ovat näiden kriitikoiden haastattelut, käytän analyysiluvuissa 5 ja 6 esimerkkeinä paljon suoria lainauksia kriitikoiden haastatteluista. Luvuissa 5 ja 6 vertailua teoriaosan kanssa on verrattain vähän, mikä johtuu toki myös siitä, että en hyödynnä mitään tiettyä teoriaa, vaan teoriaosani luo yleisen viitekehyksen kulttuurijournalismin ja kuvataidekriitiikin ymmärrykseen sekä asiantuntijuuden hahmottamiseen taidekentällä ja journalismissa. Kuitenkin luvussa 7, jossa kokoon yhteen johtopäätökseni, näkökulma on jo kohti teoriaosaa, josta haen vertailukohtia ja selityksiä tuloksilleni.

Kaikki analyysiluvuissa esitetyt mielipiteet ja näkemykset ovat haastattelemini kuvataidekriitikoiden omia, eivätkä näin ollen lähtökohtaisesti yleistettävissä ryhmän ulkopuolelle. Analyysiluvuissa viitataan haastattelemiini kuvataidekriitikkoihin yleisilmauksilla *kriitikko* ja *kuvataidekriitikko*, mutta teen tarvittaessa eron viitatessani muihin tutkimuksiin ja teoriaosaan. Vaikka haastatteluista nostamissani suorissa esimerkeissä en viittaa kriitikkoihin nimellä, selvyiden vuoksi olen yksilöinyt haastateltavat tunnisteella H1–H9. Myöskään osaamisalueita tarkastellessani en käytä kriitikoiden nimiä tai viittaa heihin suoraan, mutta pyrin tarpeen vaatiessa ja mahdollisuuksien mukaan kertomaan, kuinka montaa kriitikkoa kukin havainto koskee. Toisinaan käytän lukumäärää ilmaisevia pronomineja, kuten *usea*, *moni* tai *harva*, mutta tällöin selkeästi enemmistö tai vähemmistö kriitikoista seisoo kyseisen näkökulman takana.

5.1. Omasta taustasta yleisiin taitovaatimuksiin

Haastattelin tutkimusta varten yhdeksän kuvataidekriitikkoa kahdeksasta eri maakunta- ja valtakunnallisesta päivälehdestä. He kaikki työskentelevät avustajasopimuksella edustamassaan sanomalehdessä ja kirjoittavat lehteen pääasiassa kuvataidekritiikkiä. Kaikki haastatteluista yhtä lukuun ottamatta ovat opiskelleet yliopistossa: neljä heistä pääasiassa taidehistoriaa, yksi taidehistoriaa sekä kauppatieteitä, yksi taidehistoriaa sekä taidejohtamista (arts management), yksi Suomen kirjallisuutta ja yksi englannin kieltä. Valmiita korkeakoulututkintoja, joihin lukeutuu yksi taiteiden tohtorin- ja yksi taidehistorian lisensiaatintutkinto, on neljällä kriitikolla. Kolme haastatelluista on opiskellut kuvataidetta vapaassa taidekoulussa tai taideakatemiassa. Kolme kriitikkoa työllistää itsensä pääasiassa freelancerina, mikä tarkoittaa, että kriitikot muun muassa kirjoittavat erilaisiin julkaisuihin sekä toimivat näyttelykuraattoreina ja vapaina taiteilijoina. Kuudella kriitikolla on selkeä päivätyö, jonka ohella he kirjoittavat kuvataidekritiikkiä: Kaksi heistä on kuvataiteilijoita, yksi taidehistorian yliopistonlehtori sekä yksi taiteen alan yliopistontutkija ja pelisuunnittelija. Yksi toimii amanuenssina journalistisessa valokuva-arkistossa ja toinen viestintäpäällikkönä terveysalan yhdistyksessä.

Suuri osa freelance-kuvataidekriitikoista on päätenyt toimeensa enemmän tai vähemmän sattumalla ja muiden töiden kautta kulkeutumalla kuin tietoisella päätöksellä hakeutua juuri päivälehden kuvataidekritikoksi. Moni haastattelemistani kriitikoista kertoo kirjoittaneensa nuorena ylioppilas- ja järjestölehtiin kritiikkiä mutta myös muita juttutyyppejä. Ne polut, joita pitkin haastatteleman henkilöt päätyivät vakituksiksi kuvataidekriitikoiksi, ovat moninaiset: Yksi tarjosi juttua graduaiheestaan, mikä poiki pestin kuvataidekriitikkona. Toiselle opiskelukaveri vinkkasi paikasta. Kolmatta ”otti päähän”²⁴ taiteilijoiden jatkuva sivuuttaminen ja hänelle ”tuli halu ottaa sitä tilaa itselle”. Neljännellä vähenivät taiteilijan työt laman seurauksena ja hän hoksasi, että ”minähän osaan kirjoittaa”. Viidellä oli ”hinku päästä pois” edellisestä työstään ja hän tyrkytti kirjallisuusjuttujaan lehteen – lopulta hänelle vihjaistiin, että kuvataidepuolella tarvittaisiin avustajaa, mikäli häntä se kiinnostaisi. Kuudes aloitti arkkitehtuurikriitikkona ja lipsui vähitellen kuvataiteen puolelle. Seitsemäs jatkoi avustajana siirryttyään eläkkeelle saman lehden kulttuuritoimituksen esimiehen paikalta. Kahdeksas ja yhdeksäs ovat freelance-työntekijöitä, joille kuvataidekritiikki on yksi ilmaisun muoto ja tapa käsitellä kokemaansa sekä itse oppia uutta:

Sitten yhtäkkiä huomaa olevansa siinä vaiheessa, että ensimmäinen kritiikki ja toinen ja sitten siitä tulee osa itseä.

²⁴ Tämän ja seuraavan sivun esimerkeissä ei ole tunnisteita, koska perustietojen perusteella kriitikot olisivat helposti yksilöitävissä niistä.

Näin asioita – taideteoksia ja näyttelyitä – joita minun teki mieli käsitellä jollain tavalla, ja kirjoittaminen on hyvä tapa siihen, oppia niistä ja ottaa selvää, mitä ne ovat.

Kaikki kriitikot yhtä lukuun ottamatta ovat kirjoittaneet kuvataidekriitikkiä jo vuosia, toiset vuosikymmeniä, joten heillä on pitkä kokemus kuvataidekriitikon työstä ja näin ollen myös näkökulmaa keskustella kuvataidekriitikon työstä ja sen muutoksista.

Seuraava taulukko 5 pyrkii selittämään kuvataidekriitikoiden käsityksiä niistä asiantuntijuuden osa-alueista – tiedoista ja taidoista – joita haastatteleman kriitikot kokevat, että kuvataidekriitikon työssä yleisesti tarvitaan. Kysyessäni haastateltaviltani kuvataidekriitikolta yleisesti vaadittavia tietoja ja taitoja haarautuivat vastaukset moneen suuntaan. Kysymieni tietojen ja taitojen lisäksi kriitikot mainitsevat useita osaamisen tekijöitä, jotka voisi paremminkin luokitella jonkinlaisiksi henkisiksi ominaisuuksiksi kuin oppimisen tai kokemuksen myötä hankittaviksi tiedoiksi tai taidoiksi. Tämän vuoksi olen luokitellut vastaukset *tietoihin*, *taitoihin* ja *ominaisuuksiin*, mutta varsinkin taitojen ja ominaisuuksien raja on hyvin häilyvä. Usein on vaikea tulkita, tarkoittaako kriitikkoa puheenvuorossaan opittua ja kehitettävää taitoa vai omaan persoonaansa luontaisesti kuuluvaa ominaisuutta. Näissä tapauksissa olen pyrkinyt tekemään eron kontekstin perusteella. Yleisimmin kriitikot lähtevät liikkeelle omasta taustastaan ja omista valmiuksistaan toimia kuvataidekriittikkona, mutta toisinaan he pohtivat kuvataidekriitikon yleistä kuvaa myös muiden kriitikoiden tai jopa oman vastakohtansa kautta. Vastauksissa korostuu juuri kuvataidekriitikoiden koulutus ja ammatillinen tausta osaltaan siksi, että aiempi keskustelu koskee näitä aihealueita.

Monet taulukossa 5 mainituista osaamisalueista ovat suoria lainauksia haastateltujen vastauksista, mutta toisinaan olen tiivistänyt kriitikoiden rönsyilevän selityksen selkeään muotoon. Joissain tapauksissa olen lisännyt kriitikon mainitsemaan osaamisalueen kylkeen sitä selittävän suoran sitaatin. Taulukoissa sulkeisiin olen merkinnyt mainintojen lukumäärän, jos osaamisalueen on maininnut useampi kuin yksi kriitikko. Taulukossa en ole koonnut kriitikoiden vastauksia yläkäsitteisiin, mutta taulukkoa seuraavien alalukujen tarkoitus on avata kriitikoiden vastauksia ja käsitellä niitä kootusti eri teemojen alla. Samalla tavalla olen koostanut myös lukujen 5.2 ja 5.3 taulukot 6 ja 7 sekä niiden käsittelyn.

	Tiedot	Taidot	Ominaisuudet
Millaisia tietoja ja taitoja kuvataidekriitikko tarvitsee työssään?	Taidehistoria (6)	Kirjoitustaito (7)	Elämäkokemus: ”henkinen kehitys, varastoon kerätty tieto ja näkemys” (2)
	Taiteen työskentelytavat, materiaalit ja tekniikat (4)	Ilmaisutaito (4)	Visuaalinen silmä (2)
	Yleinen historia (3)	Kyky löytää näkökulmia taiteeseen (2)	Valppaus ja halu uuden ammentamiseen ja oppimiseen
	Yleissivistys (2)	Valokuvaustaito	Ketteryys: ”nopea reagointi- ja toimitusvalmius”
	Muut kulttuurinalat (2)	Kontekstualisointi	Jatkuva osaamisensa kehittäminen
	Laajasti visuaalinen kulttuuri (2)	Kyky hahmottaa taide osana yhteiskuntaa	
	Tämänhetkinen visuaalinen kulttuuri (2)		
	Journalismin toimintatavat (2)		
	Taideteoriat		
	Kirjallisuus		

5.1.1. Tiedot ja taidot kahtaalta

Ylivoimaisesti kaksi yleisimmin mainittua osaamisaluetta ovat *taiteen tunteminen* ja *kirjoitustaito*. Kaikki kriitikot mainitsevat ne molemmat jollain tavalla. Haastattelemani kuvataidekriitikot näkevät kuvataidekriitikon asiantuntijuuden kahtiajakoisena: kuvataidekriitikko on sekä taiteentuntija että kirjoittaja. Aivan selkeästi haastattelemani kuvataidekriitikot näkevät, että kuvataidekriitikko tarvitsee sekä taiteen tuntemusta että kirjoitustaitoa, ja näin he toistavat perinteistä näkemystä kuvataidekriitikon asemasta taiteen ja journalismin välimaastossa:

Yksi, mitä olen toistanut, on, että vaikka kriitikko kritisoi taidetta, on hän ehdottomasti taiteen puolella, mutta lehtikritiikissä hänen suuntansa on lukijaan, ihmisiin. Tässä se onkin, että miten nämä kaksi asiaa – tämä sarana – miten tällä tiedon saranalla kriitikko selviää näiden kahden välillä. (H4)

Useimmat kriitikot jakavat siis kuvataidekriitikon asiantuntijuuden kahtaalle: kirjoittamiseen ja kuvataiteen tuntemiseen. Näistä edellinen edustaa journalistista osaamista ja jälkimmäinen esteettistä kuvataidekentän osaamista. Moni haastattelemistani kriitikoista toki kokee, että hallitsee

molemmat riittävän hyvin, mutta kuitenkin useimpien puheessa korostuu jommankumman osaaminen. Kirjoitustaidon ja taiteen tuntemisen välillä tuntuu olevan jonkinlainen vedenjakaja, joka jakaa kuvataidekriitikot kahteen leiriin, varsinkin kun puhutaan päivälehtikritiikistä.

Kaikkien kriitikoiden puheesta on tulkittavissa näkemys, että molempien osaaminen on tärkeää päivälehtikriitikon työssä. Toisinaan tämä kuvataidekriitikon asiantuntijuuden kahtiajakoisuus kirjoittamiseen ja taiteen tuntemiseen saattaa muodostua merkittäväksi ongelmaksi, mikä näkyy yhden kriitikon, joka on toiminut taidealan julkaisun päätoimittajana, mielipiteessä:

Joko saat ihmisen, jolla on hirveän hyviä ideoita ja fantastinen mieli hahmottamaan asioita, mutta hän ei saa sitä paperille sellaiseen muotoon, että lukeminen olisi kiinnostavaa. Tai sitten löydät sellaisia ihmisiä, jotka kirjoittavat hirveän hausvasti, mutta niillä ei ole sitä substanssia kirjoittaa. (H6)

Kuitenkin yleensä kyse on paremminkin siitä, kumman haastattelemani kuvataidekriitikot ajattelevat omaksi vahvuudekseen. Tässä tapauksessa myöskään toista ei nähdä toista parempana, vaan kriitikot kokevat, että erilaisuus ja erilaiset vahvuusalueet ennen muuta rikastuttavat kuvataidekriitikkä – vaikkakin jonkinlainen osaaminen täytyy toki löytyä joka osa-alueelta.

5.1.2. Taide ei ole pelkkää kuvataidetta

Kuvataidekriitikon tarvitsemista tiedoista useimmiten mainittu on ehdottomasti taidehistoria. Sen mainitsee kuusi haastatelluista. Kriitikoiden näkemyksissä siitä, mitä taidehistorian tunteminen tarkoittaa, on hyvin paljon eroja. Yksi kokee, että taidehistorian yliopistonlehtorina toimiminen antaa laajat pohjatiedot aiheeseen. Toinen hankkii tietonsa etupäässä näyttelyitä kiertämällä. Kolmannen taidehistorian tuntemus on hankittu itsenäisesti kirjallisuutta lukemalla. Neljäs painottaa pitkää uraansa kuvataidekriitikkona, mikä mahdollistaa taiteilijoiden uran seuraamisen henkilökohtaisesti lähietäisyydeltä. Yleisesti ottaen kriitikoiden puheessa taidehistorian tuntemus ei tarkoita akateemista koulutusta aiheeseen, vaan moni kriitikko painottaa, että taidehistoriaan voi olla perehtynyt monella tavalla niin oman harrastuneisuuden kuin taiteen tekemisen kautta:

Akateeminen tutkinto ei ole kuitenkaan välttämätöntä, jos on sellainen palo, että niitä asioita lukee ja seuraa muutenkin. Näin jos on päivälehtikriitikko. (H7)

Suurin osa haastatteleistani kriitikoista tekee selkeän eron päivälehdessä ja taidealan omissa julkaisuissa julkaistavan kuvataidekritiikin välillä. Kriitikoiden taidehistorian tuntemisen kriteerit liittyvät olennaisesti heidän käsitykseensä päivälehtikritiikistä. He kokevat, että päivälehtikritiikissä kriitikon taidehistorian tietämyksen ei tarvitse ulottua teoreettis-filosofisiin ulottuvuuksiin.

Kuitenkin moni haastattelemani kriitikko kirjoittaa päivälehtikritiikin ohella alan omiin julkaisuihin

ja kokee taitavansa myös teoreettisen puolen taidehistoriasta. Hyötyä tällaisesta asiantuntijuudesta on toki päivälehtikritiikissäkin:

Mitään juttua ei voi rakentaa teoriapohjalle, mutta sitä teoreettista tietoa voi jännästi sujauttaa sinne mukaan, sillä voi maustaa tai se voi sellaisena ideapohjana omassa päässä, että nämä asiat liittyvät nyt toisiinsa ja se voi olla se pohja, jolle rakentaa.
(H8)

Varsinaisesti taidehistorian tunteminen liittyy olennaisesti kykyyn kontekstualisoida taiteen kysymyksiä, kuten monet muutkin kriitikoiden mainitsemat tietovaatimukset. Päivälehtikritiikille tyypillinen kontekstualisointi, joka painottaa ainakin ajankohtaisuutta, paikallisuutta, poikkikulttuurisuutta ja yhteiskunnallisuutta, vaikuttaa myös muihin kuvataidekriitikoilta tarvittaviin asiantuntijuuden osa-alueisiin.

Kaksi kriitikkoa myös mainitsee, että ehdottoman tärkeää kuvataidekriitikolle on seurata *tämänhetkistä visuaalista kulttuuria*, mikä heidän puheessaan tarkoittaa juuri harrastuneisuutta aiheeseen, eli muun muassa museoiden kiertämistä ja ajankohtaisen taidekeskustelun seuraamista. Vaikka kriitikot viittaavat useasti juuri taiteen historiaan kysyttäessä asiantuntijuuden osa-alueissa, korostuu näyttelyiden kiertämisen ja taiteen tämän hetken ilmiöiden seuraamisen tärkeys muualla haastatteluissa:

[Ajankohtaisen taiteen seuraaminen on tärkeää] ihan sen takia, että jos on liian varma siitä, että minun ei enää tarvitse hankkia tietoja tai keskittyä joihinkin asioihin tai ottaa huomioon, että taiteen ja ilmaisun maailma muuttuu – tulee uusia tekijöitä ja arvotuksia... Arvottaminenkin on sellainen asia, että tänä päivänä voimme olla, että ”voi että!”, ja kymmenen vuoden päästä ”voi että, mitä tällaistaikin täällä roikotetaan seinillä”. Tässä täytyy koko ajan tehdä tätä balanssin hakua ja toisaalta hyppyä tuntemattomaan. (H2)

Ajankohtaisen taide-elämän seuraamiseen liittyy läheisesti myös sellaiset kriitikoiden painottamat ominaisuudet kuten *valppaus ja halu uuden ammentamiseen ja oppimiseen sekä jatkuva osaamisensa kehittäminen*. Haastatteleman kriitikot pitävät kuvataidekriitikon yhtenä tärkeimmistä ominaisuuksista sitä, että haluaa jatkuvasti oppia uutta, mikä vaatii omaa mielenkiintoa, valppautta ja valmiutta käyttää aikaa. Asiantuntijuuden kannalta kriitikot näkevät, että elämäkokemus ja elämän aikana kerrytetty tietovaranto ovat ensisijaisen tärkeitä. Kriitikot näkevät, että niin taidekenttä, journalismi kuin yhteiskuntakin muuttuvat koko ajan ja on tärkeää, pysyä mukana muutoksessa, jotta voi toimia taiteen kriitikkona.

Ehdottomasti maininnan arvoista on myös se, että kuvataidekriitikot pitävät erityisen tärkeänä perehtyneisyyttä *laaja-alaisesti visuaaliseen kulttuuriin* ja myös *muihin kulttuurinaloihin*. Taiteen historian lisäksi kriitikot peräänkuuluttavat *maailman historian* ja yhteiskunnan tuntemista sekä *laaja yleissivistystä*. Molemmat saavat maininnan usealta kriitikolta. Vaikka suurin osa

kuvataidekriitikoista mainitsee taidehistorian tuntemisen tärkeänä asiantuntijuuden osa-alueena, vielä tärkeämpää on se, kuinka kriitikoiden puheenvuoroissa korostuu useaan otteeseen yhteiskunnan, historian ja muiden kulttuurinalojen tuntemisen tärkeys. Kaksi kriitikkoa suoraan mainitsee laajan yleissivistyksen, mutta myös muiden puheesta on tulkittavissa sama näkemys yhteiskunnallisten ja poikkikulttuuristen ilmiöiden ja tapahtumien seuraamisen ja ymmärtämisen tärkeydestä. Yhden haastatelluista tärkein neuvo muille kriitikoille onkin:

Seuraa tämän hetken visuaalista kulttuuria ja kaikenlaisia kulttuurin ilmiöitä, ja ylipäättään elämää ympärillä. (H5)

Yleissivistystä kriitikot pitävät tärkeänä ennen kaikkea siksi, että myös taide liikkuu yhteiskunnassa ja usein kytkeytyy tai ottaa kantaa erilaisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Yleissivistys nyky-yhteiskunnasta ja historiallisista tapahtumista auttaa kriitikkoja itseään ymmärtämään taidetta. Esimerkiksi yksi haastatelluista puhuu ”ison työkalupakin” tärkeydestä:

Mielestäni kaikki, mitä pystyy tietämään, niin siitä on hyötyä tässä ammatissa, koska taide on niin monimuotoista. Mitä isompi työkalupakki, mitä enemmän erilaisia jakoavaimia siellä on, niin sitä paremmin pystyt löytämään sen, joka sopii siihen tiettyyn asiaan. (H6)

Toisaalta monet haastattelemani kriitikoista myös kertovat, että kyky kontekstualisoida ja konkretisoida taiteen ilmiöitä ja kysymyksiä yhteiskunnallisten ilmiöiden kautta on erityisen tärkeää juuri päivälehtikritiikissä – niin kiinnostuksen herättämisen kuin ilmiöiden selventämisen vuoksi. Yhden kuvataidekriitikon sanoin kritiikin mielenkiintoisuutta lisää merkittävästi se, että kriitikko pystyy liittämään kuvataiteen ilmiön sitä laajempiin kulttuurin ja yhteiskunnan ilmiöihin:

Yhä enemmän korostuu tällainen petervonbachilainen poikkikulttuurinen asiantuntijuus, eli tällainen kyklooppinen näkemys kuvataiteeseen – silläkin pärjää, voi olla hyvinkin formaali siinä. Sitä maukkaampi ja mehevämpi kritiikistä tulee, jos siinä voi lauseella tai kahdellakin viitata johonkin ajassa liikkuvaan asiaan, joka on taiteen ulkopuolelta tai toiselta taiteen alueelta. (H4)

Saman hyödyn voi nähdä saatavan myös muiden kulttuurinalojen tuntemisesta. Haastattelemani kuvataidekriitikot näkevät, että eri taiteen ja kulttuurin aloja yhdistää osaltaan samat lainalaisuudet, suuntaukset ja tekemisen tavat, ja näin ollen on tärkeää tuntea kulttuurikenttää kuvataiteen rajojenkin yli. Kriitikot näkevät, että muiden kulttuurinalojen tuntemuksesta on hyötyä kuvataidekritiikin kirjoittamisessa:

Mielestäni se, mitä muilla kulttuuritoimituksen aloilla tapahtuu, on tärkeää tiedostaa. Se kuvakulttuuri, vaikka puhutaankin siitä, että eletään kuvallisen kääntein ajassa, niin ei kuitenkaan ole immuuni sille, mitä muilla kulttuurin aloilla tapahtuu, eikä pidäkään olla. Totta kai pidän itseäni hereillä myös lukemalla muiden alojen kritiikkejä. (H1)

Yksi kriitikko on jopa sitä mieltä, että kulttuurin rajat ovat nykyään niin helposti ylitettäviä, että kritiikin kirjoittamiseen ei välttämättä tarvita edes kuvataiteen tuntemusta, vaan kirjoittajan tausta voi olla jollain muulla kulttuurin alalla. Mallin hän tuo ulkomaisista sanomalehdistä:

Yksi asia, josta tykkään aika paljon kansainvälisissä päivälehdissä, että ne käyttävät – koska haluavat pitää omat sivunsa elävänä – aika suurta määrää sen tyyppisiä avustajia, jotka ovat ekspertejä jollain tietyllä alueella. Kun tulee näyttely, niin ne käyttävät kirjailijoita, elokuvaohjaajia tai mitä tahansa ihmisiä, joilla on intohimo juuri kyseiseen asiaan, jotka kirjoittavat siitä omasta vinkkelistään. Ne ovat sen arvion ohessa. Kun tätä suomalaista kenttää seuraa, niin täällä voisi ehkä enemmän käyttää toisten taiteenlajien asiantuntemusta. (H6)

Näin ollen myös monet kriitikoiden mainitsemista taidoista, kuten *kyky kontekstualisoida*, *kyky hahmottaa taide osana yhteiskuntaa*, *kyky löytää näkökulmia taiteeseen* ja ehkä myös *elämäkokemus varastoon kerättyinä tietona*, ovat saman kolikon toinen puoli, eli kykyä käyttää hyväksi ja hyödyksi laajaa yleissivistystään ja yhteiskunnan sekä kulttuurin tuntemistaan kuvataidekritiikin kirjoittamisessa:

Kyllä mielestäni tärkeää on osata kontekstualisoida. Pelkästään hyvä silmä, joka kuvataiteilijalla tietenkin on, ei välttämättä riitä. Tuntuu, että sen kompetenssin voi hankkia monella tavalla – olemalla aktiivinen ja harrastamalla paljon voi saada kompetenssia. Kyllä mielestäni akateeminen osaaminen ja opettajan tehtävät ovat tukeneet erittäin hyvin kriitikon tointa. Ei ole pakko tavallaan tehdä niitä pohjatöitä kirjoitusta varten, vaan ne pohjatiedot ovat jo olemassa. (H7)

Kuten teoriaosassa käy ilmi, taidekritiikkiä ja erityisesti kuvataidekritiikkiä on aiemmin syytetty taiteen sisäiseen maailmaan sulkeutumisesta ja elitistisestä norsunluunäkökulmasta. Kuitenkin viime aikoina koko kulttuuriosasto ja myös päivälehtikritiikki ovat alkaneet muistuttaa työskentelymenetelmiltään ja sisällöiltään sanomalehden muuta sisältöä – niin sanottu journalistinen paradigma on vahvistunut myös kulttuuriosastoilla. Pyrkimyksen selittää taidetta yhteiskunnan, kulttuurin yleisten ilmiöiden ja ihmisyyden kautta voi ymmärtää myös kritiikin journalististumisen osatekijänä. Yksi haastattelemistani kriitikoista ymmärtää tällaisen kontekstualisoinnin juuri toimittajien ominaisena työskentelytapana:

Kyllä [toimittajat] sellaisen mielenkiintoisen näkökulman ja ihmisyyden kautta kiinnostavia kulmia voivat nostaa, mutta se voi olla ihan joku muu juttu kuin se, mikä voisi olla sen taiteen tekemisen kannalta. (H8)

Kriitikoiden haastatteluista käy selvästi ilmi, että he pyrkivät monella tavalla ottamaan sanomalehden median tavoitteet ja lukijan huomioon kritiikeissään. Taiteen yhdistäminen elämään näyttäytyy yhtenä tehokkaimmista keinoista herättää ihmisten kiinnostusta ja lukuintoa:

Ajattelen kyllä, että kun kirjoitetaan päivälehteen, niin täytyy antaa paljon tietoa. [--] Suurin osa tekee juuri tuolla tavalla, että kertoo näyttelystä ja taustoittaa. Sehän on kai tällainen journalistinen tapa. (H9)

Yritän aina laittaa sellaisia asioita, jotka ovat tarttumapintoja – jotain päivänkohtaisia asioita, viittauksia päällä oleviin uutisiin, kielikuvia ja fraaseja, jotka ovat ilmassa, jotta teksti tulee helpommin lähestyttäväksi. (H6)

Osansa näihin muutoksiin on toki myös nykytaiteen yhteiskunnallisuudella ja yhteiskunnan taiteistumisella, jotka tuovat kuvataiteen ja yhteiskunnallisia asioita käsittelevän median sisältöjä yhä lähemmäksi toisiaan. Käsittelen myöhemmin luvussa 6.2 lähemmin sitä, kuinka sanomalehden media vaikuttaa haastatteliini kuvataidekriitikoiden työskentelyyn ja kuvataidekriitikin sisältöön heidän näkemyksensä mukaan.

Kuvataidekentän tuntemuksessa taidehistorian jälkeen seuraavaksi tärkeimmäksi kuvataidekriitikon osaamisalueeksi nousevat *kuvataiteen työskentelytavat, materiaalit ja tekniikat*. Kriitikot kokevat, että erityisesti taideteosten kuvailun mutta myös arvottamisen vuoksi on tärkeää tietää, millaisin materiaalein ja millä tavalla taideteokset on tehty. Varsinkin taiteilijataustaiset kuvataidekriitikot kokevat osaamisensa taiteilijan työskentelytavoista tärkeäksi kriitikon työssä. Myös kirjoittaminen, eli ”*taiteen sanallistaminen*”²⁵ (H9) ja arvottaminen tässä tapauksessa, lähtee juuri työtapojen ja -tekniikoiden osaamisesta:

Tämä on tällainen olemassa oleva asia vain. [-- J]oku ammattilainen näkee heti, millä tavalla se tehty, mitä siinä on käytetty, millä tavalla on käytetty värejä ja millä tavalla se värinkäyttö on muuttanut. Se osaa sanallistaa. Mutta joka ei ole itse tehnyt, ei osaa sanaistaa sitä. Koska taiteilijan koulutukseenhan kuuluu nämä muoto-opit ja väriopit ja kaikki nämä, että sitäkin kautta oppii kaikki nämä, tai viimeistään oman tekemisen kautta. (H9)

Kontekstualisointi ja taideteoksen kuvailu ovat tietenkin molemmat oleellinen osa klassista taidekriittikistä ja liittyvät molemmat taiteen tuntemiseen ja kykyyn arvottaa taidetta. Aineistossani kuitenkin näiden osaamisalueiden – taiteen historian ja taiteen käytäntöjen – välille syntyy jonkinasteinen jännite. Jännite syntyy akateemisesti koulutettujen kriitikoiden, jotka painottavat taiteen historian tuntemusta, ja taiteilijoiden, jotka puhuvat taiteilijan näkemyksen puolesta, välille. Kyse on siitä, kumpi ja kumpien asiantuntemus on tärkeämpää kuvataidekriitikissä. Tähän kysymykseen tuon lisää näkökulmia luvussa 5.2.

Kuvataidekentän osaamisalueista juuri historia ja työskentelytekniikat korostuvat, ja ne molemmat nähdään hyvin laaja-alaisesti ja poikkikulttuurisesti. Sen sijaan esimerkiksi *taideteorioiden tuntemusta* ei pidetä kovinkaan tärkeänä päivälehtikriitikon työnkuvassa:

Painottaisin enemmän mahdollisimman hyvää yleissivistystä ja historian tuntemusta, kuin esimerkiksi perehtymistä yksittäisiin teoreettisiin kysymyksiin. (H6)

²⁵ Kaikki kriitikot yhtä lukuun ottamatta käyttävät termejä *sanallistaminen* tai *sanaistaminen*.

Taideteorioiden tuntemusta ja perehtyneisyyttä taiteen esteettisiin ja filosofisiin kysymyksiin tarvitaankin kriitikoiden mukaan vasta kirjoitettaessa taidealan omiin julkaisuihin.

Päivälehtikritiikkiin liittyvä taideteorioiden yksittäinen maininta onkin pelkkä sivuhuomautus, jossa korostuu pikemminkin yleissivistyksen, kirjallisuuden ja elämäkokemuksen tärkeys:

[Moni kriitikko] ei ole kovin pitkälle kouluttautunut ilmaisullisen taiteenmaailman, tekijöiden ja erilaisten instituutioiden ja mitä kaikkea siihen liittyykään parissa. Kirjoittaminen – siitä jää pois joku sen tyyppinen asia, joka pitäisi olla jokaisella kriitikolla eväänänsä, mutta se vaatii vuosia, työtä, innostumista, kulkemista, monenlaisten ihmisten tapaamista ja keskittymistä ja aivan valtavan paljon lukemista. Teorialla pääsee aika pitkälle, mutta sitten toisaalta pitää lukea novelleja, Raamattua ja sitä tai tätä, koska se visuaalinen maailma rakentuu myös hiljaa tänne tajunnan pohjalle. (H2)

Esimerkistä huokuva elämäkokemuksen ja oman näkökulman rakentaminen on monen kriitikon mukaan tärkeä osa kirjoittamista. Teoreettisen tiedon vähättely tai huomiotta jättäminen on siinä mielessä mielenkiintoista, että asiantuntijan tietämyksen on nähty perustuvan ennen kaikkea teoreettisten periaatteiden ja mallien rakentamiseen sekä intuitioon ja kokemukseen (Kronqvist ja Pulkkinen 2007, 198). Kriitikoiden tapauksessa nämä ”teoreettiset periaatteet ja mallit” eivät kuitenkaan ole taiteen teorioita, vaan pikemminkin näkemysrakennelmia, jotka on luotu perehtymällä laaja-alaisesti taiteeseen ja yhteiskuntaan.

Yhteistä monelle kriitikolle ja heidän kritiikeilleen on se, että heidän mielestään kriitikon oma persoona saa näkyä myös tekstissä. Kyse on osaksi siitä, että omat tuntemukset, kokemukset, näkemykset ja mielipiteet näkyvät kritiikissä, sen sijaan, että kriitikko tukeutuisi taidehistoriaan, teorioihin, muihin kriitikkoihin tai muihin auktoriteetteihin:

Sellainen herkkyyys aistia sitä, mitä tässä tapahtuu ympärillä ja miten nuo taiteilijat reagoivat siihen, mitä tässä maailmassa virtailee, niin siitä se rakentuu sitten. Sitten siitä vain keittää sen oman persoonansa kautta sen oman tekstin. Jotta tulee hyvä teksti, niin siinä pitää itse vain olla rehellinen omille tuntemuksilleen. En voi lähteä hakemaan jostain teorioista ja yleisistä mielipiteistä sitä pohjaa sille, miten kirjoitan, vaan minun pitää hyväksyä ja olla häpeämättä niitä tunteitani ja näkemyksiäni, joita se, mistä kirjoitan, herättää. (H8)

Kirjoitan paljon sellaisia tekstejä, joissa kirjoitan minä-muodossa tai minun mielestäni tai minusta näyttää joltakin. Ei auktoriteettiasemaa, mutta silloin en vetoa siihen, että jossain kirjassa sanotaan näin, vaan, että tämä on nyt minun mielipiteeni tästä asiasta. (H6)

Kriitikkohan ei sulje pois näitä yksilöllisiä ajatuksia millään tavalla. Se minä-sana on signaali siihen, että minä periaatteessa olen [lukijoiden] kanssa rinta rinnan – en ole viemässä teiltä omaa ajatusta pois. Tässä onkin yksi hyvä kritiikin ajatus, että kritiikki ei ole mikään ehdoton totuus. (H4)

Kokemuksen ja tekstin subjektiivisuus liittyy myös siihen, että suurin osa haastattelemistani kriitikoista ei näe itseään varsinaisessa auktoriteettiasemassa. Kriitikoiden puheenvuoroista ei saa

sellaista kuvaa, että he kuvataiteenalan asiantuntijoina edustaisivat kuvataidetta tai yleistä mielipidettä sääntelevää, ehdotonta auktoriteettia, kuten entisaikojen kriitikot. Toki jo teoriaosassa totean taidekritiikin muuttuneen luonteeltaan niin, että se painottaa henkilökohtaista kokemusta, mutta näkee sen vain yhtenä näkemyksenä muiden joukossa. Tämä tarkoittaa myös sitä, että kriitikot joutuvat refleктоimaan oman osaamisensa, oman kuvataiteen tuntemisensa rajoja, kirjoittaessaan kritiikkiä:

Tämähän on vähän tällaista munaskuu-tuntumaa, että mikä minussa herättää jonkun [mielipiteen] – eihän sitä voi määritellä etukäteen, mikä on hyvä taideteos. Se on hyvin intuitiivinen tapahtuma, ja sille hakee perusteluita kaikesta siitä, mitä on tähän asti itse nähnyt ja mitä tietää siitä, mikä on tämänhetkinen käsitys siitä, mitä on hyvä taide. Sehän nyt voi olla tällä hetkellä melkein mitä vain. Kyllähän aika sellaisessa jännässä suossa tässä uiskennellaan. (H8)

Eräsaaren (2002, 25) mukaan vapautuminen yhdestä auktoriteetinlähteestä liittyy ”asiantuntijuuden uskottavuuskriisiin”, jonka toinen puoli on lisääntyvä epävarmuuden ja määrittelemättömyyden tunne. Mielestäni kuitenkin epävarmuuden sijaan haastattelemieni kriitikoiden puhetta leimaa enemminkin tunne oman tiedon vajavaisuudesta. Oman positionsa heikkoudet myönnettyään ja näkyväksi tehtyään kriitikko voi tarjota omaa näkökulmaansa asiantuntijapositiona. Kriitikot kokevat, että työskentelyn, kokemuksen ja nimen myötä – ”lukijoiden opittua tunnistamaan kriitikon” (H3) – kriitikon on mahdollista ansaita niin kuvataidekentän kuin lukijoiden luottamus ja arvostus. Luottamuksen ja arvostuksen luomasta positioista heidän on mahdollista esimerkiksi arvottaa taidetta:

En perustele millään muulla tasolla, kuin että minulla on se positio ja mahdollisuus annettu parhaaksi näkemälläni tavalla arvioida näitä näyttelyitä. Minulla on tietynlainen urahistorian tuoma varmuus siellä takana. [--] Jossain vaiheessa lopettaa vain sen ajattelun, että mihin tämä vaikuttaa ja mitä muut ajattelevat. Sen kritiikin vain antaa maailmalle ja se saa elää omaa elämäänsä. (H1)

Taiteen tuntemus on kuitenkin vain yksi osa kuvataidekriitikon asiantuntemusta.

5.1.3. Kirjoittavat kuvataidekriitikot

Kuvataiteen tunteminen ei riitä siihen kuvataiteen kirjoittamiseen – pitää osata kirjoittaa. (H8)

Kaikki kriitikot korostavat kirjoitustaidon tai ilmaisun tärkeyttä kuvataidekriitikon asiantuntijuuden osana. Monesti kriitikot puhuvat kirjoitus- ja ilmaisutaidosta rinnakkain, ja niiden merkitykset limittyvät toisiinsa. Kuitenkin omassa ymmärryksessäni ja tekemässäni jaottelussa kirjoitustaito merkitsee oikeakielisyyttä, ymmärrettävyyttä, sujuvuutta ja hyvän journalistisen tekstin tuottamista;

kun taas ilmaisutaito liittyy sanavalintoihin, kielen rytmiin, kielen kuvaannollisuuteen ja kirjoittamiseen sanataiteiluna. Vain kaksi kriitikkoa ei mainitse kirjoitustaitoa tai ilmaisun tärkeyttä kysyttäessä kuvataidekriitikolta tarvittavia tietoja ja taitoja, mutta toisaalta myös kyseiset kaksi kriitikkoa puhuvat kirjoitustaidon ja vivahteikkaan kielenkäytön kehittämisen tärkeydestä myöhemmin haastattelussa. Haastattelemieni kuvataidekriitikoiden ryhmä koostuu henkilöistä, joista usealle kirjoittaminen on tärkeä osa päivittäistä työskentelyä. Ryhmään kuuluu kaksi täyspäiväistä freelance-kirjoittajaa. Yksi kriitikko hoitaa terveystieteen yhdistyksen viestintää ja toimii yhdistyksen tiedotuslehden päätoimittajana. Lisäksi kahden tutkijan työnkuvaan kuuluu paljon kirjoittamista, ja kaksi kuvataiteilijoista on kirjoittanut muun muassa useita kirjoja. Voi sanoa, että neljälle kriitikolle kirjoittaminen on jopa pääasiallinen tulonlähde, mikä toki tarkoittaa hyvin erilaisia tekstityyppejä aina pikku-uutisista kirjoihin ja erilaisia aihe-alueita taiteesta lääketieteeseen.

Vaikka kuvataidekriitikot yksimielisesti jakavat näkemyksen kirjoittamistaidon tärkeydestä, kirjoittamisesta puhuessaan korostavat he hyvin erilaisia asioita. Mielestäni haastatteleman kuvataidekriitikoiden jakaantuvat kuvataidekirjoittajina höllästi, mutta varsin tasaisesti kolmeen ryhmään: *sanataitureihin, eläytyjiin ja havainnollistajiin*. Jaotteluni tarkoitus on avata hieman sitä, mitä kuvataidekriitikot tarkoittavat kirjoitustaidolla. Sanataiteilijaksi luen kirjoittajan, joka kiinnittää erityisesti huomiota kieleen ja esimerkiksi sen kuvaannollisuuteen ja rytmiin sekä sanavalintoihin. Eläytyjä saattaa tuottaa hyvinkin samanlaista tekstiä edellisen kanssa, mutta hänen pyrkimyksensä on välittää lukijalle havainto, kokemus tai tunne, jonka hän on taiteesta saanut. Myös havainnollistajat kiinnittävät huomiota kieleen, mutta päätarkoitus on luoda viitekehystä taiteelle tai tulkita sitä ja rakentaa erilaisia rinnastuksia asioiden välille – ”*juuri siirtymiä, miten taide siirtyy, miten vanhasta tehdään uutta*” (H9) kuten yksi kriitikoista asian ilmaisee.

Jokaisesta kirjoittajatyypistä löytyy esimerkkejä aineistossani:

Lukija pitää saada koukuun heti ensimmäisestä lauseesta ja saada lukemaan juttu loppuun asti. [-- E]i saa yhtäkkiä löytyä lauseita, jossa on kolme sivistyssanaa peräkkäin. Silloin peli on pelattu. Kuitenkin on hyvä, jos pystyy laittamaan vähän huumoria tai joitain kivoja adjektiiveja ja kuvioita. Kiinnitän paljon huomiota siihen, millainen tekstin rytmi on. Joskus luen tekstejä ääneen, että saan ne sujumaan hyvin. Kaikki tämä siksi, koska ne pienet arvioni kilpailevat siinä samassa lehdessä aika monien muiden asioiden kanssa. En ainakaan halua estää ihmisiä lukemasta niitä. (H6)

Kriittikohan on esimaistaja ja hän välittää toisen asteen kielellä – kirjoittaa visuaalisesti – taiteesta, kirjoittaa niistä makuaistimuksista. (H4)

[Kritiikin] pitää olla konkreettista ja keskittyä asioihin, ja kertoa... Kyllä kuvataidekritiikki voi olla ihan näkemistä, mutta tärkeä asia on tämä kuluttajavalistus – se, että lukija tietää, että heti kun se lukee sen, se lähtee vaikka siltä istumalta

katsomaan sen, että tuo on pakko nähdä. Uskon enemmän asialliseen infoon kuin ylistykseen. [--] Mahdollisimman asiallinen kritiikki, niin kuin tuoteselostus. Lehtikritiikki on kuitenkin seuraavan päivän kalakäärettä, niin sen pitää antaa mahdollisimman hyvä sanallinen kuvaus siitä näyttelystä. (H9)

Jokaisen kuvataidekriitikon kirjoitustapa on varmasti sekoitus kaikkia edellisiä kirjoittajatyyppejä. Kuitenkin puheessaan useimmat korostavat tiettyjä puolia itsessään kirjoittajana. Toisinaan, esimerkiksi kriitikon puhuessa lähes tasavahvasti kahden kirjoittajatyypin puolesta tai kirjoittamaansa kritiikkiä katsoessaan selkeästi korostanut eri kirjoittajatyyppejä kuin puhuessaan yleisellä tasolla, on vaikea vetää tarkkaa raja kirjoittajatyypien välillä. Tällöin olen antanut kriitikolle sekä ensi- että toissijaisen tyypityksen. Mielestäni kuvaavaa on, että haastattelemistani kriitikoista kolme on varsin puhtaita sanataitureita ja kolme jossain eläytyjän ja sanataiturin tai havainnollistajan ja sanataiturin välimaastossa – näistä yksi ensisijaisesti sanataituri, yksi eläytyjä ja yksi havainnollistaja. Sen sijaan puhtaita eläytyjiä on aineistossa mielestäni vain yksi ja havainnollistajia ei ainuttakaan. Kaksi jäljelle jäänyttä kriitikkoa edustaa sekä eläytyjiä että havainnollistajia – toinen on ensisijaisesti eläytyjä ja toinen havainnollistaja.

Mielestäni jaottelusta nousee esiin muutamia mielenkiintoisia asioita, kuten esimerkiksi se, että useimmat kuvataidekriitikot ovat vahvasti kiinnostuneita kielestä ja kielenkäytöstä. Samasta kertoo se, että seitsemän haastattelemistani kriitikoista kertoo, että heidän kuvataidekriittikkona olemisensa yksi tärkeimmistä tavoitteista ja pyrkimyksistä on henkilökohtainen kehittyminen kirjoittajana – tavoitteena on muun muassa selvä, yksinkertainen, rehellinen, syvälinen, persoonallinen ja mielenkiintoinen ilmaisu:

Ludwig Wittgenstein sanoo, että "kaikki mitä voidaan sanoa, voidaan sanoa selvästi" – siitä yritän pitää aina kiinni, se on mottoni. Yritän oppia sanomaan asiat selvästi ja yksinkertaisesti ja tavalla, jossa on juju. (H6)

[Tavoitteena on kirjoittaa kritiikkejä], joissa jollakin tavalla näkyy oma äänisyys ja mielellään joku vielä lyyrinen aspekti. Sillä kirjoituksella on itsellään myös jotain arvoa, paitsi että se nimenomaan palvelee sitä taiteilijaa ja lehteä, jolle se teksti toimitetaan, mutta että siinä olisi henkilökohtainen ulottuvuus vielä. (H1)

Mielenkiintoista on myöskin se, että kuvataiteilijataustaiset kriitikot jakautuvat kaikkein selkeimmin eläytyjien ja havainnollistajien puolelle, kun taas akateemisen taustan omaavat sanataitureihin ja havainnollistajiin. Kuitenkin joissain tapauksissa varsin samanlaisen taustan omaavat kriitikot kirjoittavat hyvin eri tavalla ja päinvastoin. Tietenkin hahmottelemieni kirjoittajatyyppeiden perusteella on mahdotonta tehdä mitään varsinaisia yleistyksiä freelance-kuvataidekriitikoiden kirjoittajatyypistä, vaan paremminkin ne kertovat siitä, kuinka eri tavalla kriitikot ymmärtävät kirjoittamisen ja kirjoitustaidon.

Kuten sanottu kuvataidekriitikolta vaadittava kirjoitustaito tarkoittaa paljon muutakin kuin kieliopin taitamista. Kyse on muun muassa visuaalisen maailman sanallistamisesta, tarkoituksenmukaisista sanavalinnoista, tekstin rytmistä ja sanallisista vaikutuskeinoista. Moni kuvataidekriitikoista suhtautuu juuri kirjoittamiseen intohimoisesti:

Minulle on ollut aina ennenkin kauhean tärkeää se, että se, mitä kirjoitan on ainakin omasta mielestäni sellaista, että minun ei tarvitse hävetä päästää sitä käsistäni. Tietty rima on sen tekstin suhteen, että kriitikkona olossa on myös kiehtovaa se, että se on tapa kehittyä kirjoittajana. (H8)

Yleensä hion juttujani kauhean kauan, pitkään ja tarkasti – nykyään minulle on annettu paljon lyhemmät deadline-ajat – juttu pitää kirjoittaa moneen kertaan ja sellainen hidas kirjoittaminen on parasta mahdollista. Mielestäni kritiikki mielellään olisi myös kirjallisesti hyvää, eli sinne pitää löytää mielenkiintoista kieltä, jotenkin sanallistaa sanaton. (H7)

Minua kiehtoo kielenkäyttö ja retoriset vaikutuskeinot ja sellaiset asiat, jotka yllättävällä tavalla kulttuurikirjoittamisessa linkittyy myös omaan tutkimukseen. Ihan esimerkkinä tästä, arkkitehtuurikeskustelu Guggenheim-jutun kanssa, on ollut todella mielenkiintoista seurata sitä värikästä keskustelua aiheesta ja sitä terminologiaa, mitä siinä kirjoituksessa viljellään. Mielestäni pitää olla hereillä siitä, mitä tapahtuu yhteiskunnassa ja mitä kielellisiä vaikutuskeinoja käytetään. Niitä voi sitten poimia siihen omaan ilmaisurepertuaariin ja heijastella kritiikeissään, ei ainoastaan teoksellisuutta vaan myös teoksen jonkinlaista vuoropuhelua tämän maailman ja elämän kanssa. (H1)

Kirjoittaminen nivoutuu kriitikoiden puheessa läheisesti toiseen osaamisalueeseen, nimittäin muiden kulttuurinalojen ja erityisesti kirjallisuuden tuntemiseen. Kysyessäni kuvataidekriitikoiden osaamisalueista yksi kriitikoista jopa erikseen mainitsee *kirjallisuuden* kuvataidekriitikolle tärkeänä osaamisalueena, ja myös kaksi muuta kriitikkoa viittaa juuri kirjallisuuden tärkeyteen myöhemmin haastattelussa. Puheenvuoroista käy selvästi ilmi kirjallisuuden merkitys ilmaisun kehittymiseen, elämäkokemuksen hankkimiseen ja jopa taiteen ymmärtämiseen:

Esimerkiksi kaunokirjallisuuden lukeminen on hirveän tärkeää, koska sieltä saa materiaalia siihen, että pystyy ilmaisemaan itseään. Esimerkiksi yksi hyvin oleellinen osa kirjoittamista on, että joudut joka päivä kuvailemaan teoksia – mitä niissä on – ihmisille, jotka eivät ole niitä nähneet. Sinun pitää löytää ne sanat, jotka nopeasti ja ytimekkäästi ilmaisevat, millaisesta esineestä on kyse. (H6)

Jos ajatellaan vaikka kirjallisuutta, ihan mitä vain teoksia, niin siinä lukiessa alkaa rakentaa itselle ei välttämättä sitä kirjan maailmaa, vaan sitä, millä tavalla se kirja on rakennettu ja koottu. Siinä kulkee se kirjoittaja mukana. Sama se on visuaalisen ilmaisun kanssa. (H2)

Tavallaan tunnen kuitenkin keskeiset taideteoriat myös sen kautta, että olen opiskellut [--] kirjallisuutta, koska se on käynyt nämä sama tyylisuunnat ja teoriasysteemit läpi. Taiteentutkimus on kuitenkin tuttua sitä kautta. Mielestäni se on hyvä asia, että sellainen pohja on itsellä. (H8)

Yksi kuvataidekriitikoista on jopa sitä mieltä, että kuvataidekriitikki ja kuvataidekriitikin kirjoittaminen ei varsinaisesti rinnastu kuvataiteeseen vaan pikemminkin kirjallisuuteen:

Kuvataiteen tunteminen ei riitä siihen kuvataiteen kirjoittamiseen – pitää osata kirjoittaa. Kuvataidekriitikki on kirjallisuuden osa enemmän kuin kuvataiteen osa. Haen palautetta ja tukea sieltä kirjallisuuden puolelta enemmän kuin sieltä taidemaailmasta. Kyllähän minä näen asioita, mutta se ongelma on siinä, että minun täytyy kehittää kykyäni ilmaista näkemääni, ja silloin mennään sinne kirjallisuuden puolelle. (H6)

Teoriaosasta käy ilmi, että erityisesti taidekentän puolelta puhuvat kuvataidekriitikot kokevat, että myös kuvataidekriitikki voi olla taiteen muoto – taiteellinen subjektiivinen, kirjallinen teksti, joka on ”tarkastelevan taideteoksen kaltainen olio” (Tihinen 2012, 126). Haastattelemieni kuvataidekriitikoiden puheessa kritiikin kirjoittamisesta ja sen yhteydestä kirjallisuuteen on eittämättä aistittavissa tällaisia yhteyksiä sanataiteiluun ja sitä kautta hyvinkin subjektiivisiin tavoitteisiin. Tihisen mielestä kuvataidekriitikon kirjoittamisessa tulee korostua ennen kaikkea hänen yksilöllinen ilmaisutapansa (2012, 138). Kuitenkin, huolimatta siitä, että olen näinkin laajasti pohtinut kriitikoiden subjektiivista suhtautumista kirjoittamiseen, mielestäni vielä edellistä määräävämpi tekijä haastattelemieni kuvataidekriitikoiden kirjoittamisessa on heidän journalistiset tavoitteensa – lukijan ja päivälehdien median asettamien vaatimusten huomioiminen työskentelyssään.

5.1.4. Kirjoittajia, mutta ei toimittajia?

Varsinaisesti *journalismin alan tuntemuksen* mainitsee tärkeänä osaamisalueena vain kaksi kuvataidekriitikkoa. Toisaalta yhden kriitikon mainitsema *ketteryys* hyödyllisenä ominaisuutena liittyy myös päivälehdessä työskentelyn vaatimuksiin. Kyseiselle kriitikolle ketteryys tarkoittaa nopeaa reagointia ja toimitusvalmiutta sekä ilmaisullista ketteryyttä, eli mukautumista sanomalehden erilaisiin juttutyyppeihin ja julkaisualustan vaatimuksiin. Omalla tavallaan myös esimerkiksi kontekstualisointi, näkökulmien löytäminen taiteeseen ja taiteen näkeminen osana yhteiskuntaa voidaan nähdä journalistisen alan tuntemuksena, sillä juuri tällaisia keinoja toimittajat hyödyntävät sanomalehtitekstiä kirjoittaessaan.

Muulla haastattelussa kuvataidekriitikot kiinnittävät paljonkin huomiota siihen, millainen vaikutus sanomalehdellä ja toimituksella on kuvataidekriitikon tieto- ja taitovaatimuksiin. Esimerkiksi puhuessaan omista tavoitteistaan ja pyrkimyksistään kuvataidekriitikkona nousevat vahvasti esille yleensä journalistisina pidetyt tavoitteet, kuten aiemmin mainittu yleistajuisuus sekä tiedottaminen,

lukijan kiinnostuksen herättely, paikallisuus ja monipuolisuus kulttuurikentän esittelyssä, erilaisten näkökulmien esiintuonti sekä yhteiskunnallinen keskustelu ja kantaaottavuus:

Et voit lätistä siinä turhia, vaan täytyy kuitenkin tiedottaa siinä. (H9)

Olisi kiva, jos tekstissä olisi joku sellainen kohta, joka vähän murtaa sen peruskaavan ja hiukan yllättää lukijan. En tiedä, onnistuuko siinä aina, mutta että olisi joku lauseen puolikas tai sana tai muu joka nousisi esille tekstimassasta ja hiukan herättelisi lukijaa – joku twisti tai juttu. (H7)

Kriitikko sanallistaa asioita laajemmalle yleisölle, sillä tavalla avaa [taideteoksia] myös. Se on kyllä yksi kritiikin ja kriitikon tehtävä, että hahmottaisi jotenkin laajemmassa kuviossa [taidetta]. Kai se liittyy myös asiantuntemukseen, että pystyy tekemään sellaista. (H3)

En rupea politikoimaan teksteissä, mutta jos näen sellaista viestinä, niin kyllä minä sen mielelläni tuon esille. En keskitykään vain siveltimenjälkeen, vaan tuon sen sisällöllisen pohdinnan myös näkyviin tekstissä. (H8)

Vähän sellaista matkasaarnaajan vikaahan tässä on vissiin ja sellaista pientä yritystä leikkiä opettajaakin siinä – voisit lukea tämän teoksen näinkin. (H8)

Samaan hengenvetoon täytyy tosin mainita, että läheskään kaikki kriitikoiden pyrkimykset eivät sovi näin hyvin yhteen journalismin tavoitteiden kanssa. Tällaisia ovat esimerkiksi jotkut varsin henkilökohtaiset tavoitteet, kuten jo aiemmin mainittu pyrkimys taiteelliseen ilmaisuun tai taiteen ymmärtäminen itse, subjektiivisesti tärkeiden asioiden esilletuonti ja ihan vain oman paikkansa säilyttäminen. Selkeimmin taidekenttää toimintaa tukevia tavoitteita ovat muun muassa taidenäyttelyiden ja -tapahtumien mainostaminen, taiteen vuorovaikutuksessa linkkinä oleminen, taiteilijan taiteellisen kehityksen tukeminen, taiteilijan ja taiteilijakriitikon näkemysten esilletuonti sekä taiteilijan tavoitteiden ja teosten ymmärtäminen ja avaaminen laajalle yleisölle. Tosin yhdelle kriitikolle taidenäyttelyiden mainostaminen ei ole taiteilijan tukemista, vaan yleisön huomioimista, sillä näyttelyillä ”*voi olla monille niin paljon annettavaa*” (H8). Samoin esimerkiksi paikallisuuden ja monipuolisuuden huomioimisen voi katsoa hyödyttävän myös taidekenttää, kuten yksi kriitikoista huomauttaa:

Paikallisella tasolla minusta tuntuu, että tärkeys on siinä, että tämä on kuitenkin se oma ympäristö, jossa elää, niin siinä on myös toisella tavalla, että tunnustetaan ja huomataan, että on olemassa. [--] Se paikallinen huomio, niin se liittyy jotenkin niin siihen omaan jokapäiväiseen elämään, että on huomioitu siinä omassa ympäristössään, että on taiteilijana täällä. (H3)

Samoin on myös monen muun tavoitteen laita: ne eivät palaudu joko journalismiin tai taiteeseen, vaan saattavat palvella samanaikaisesti molempia. Näissä tapauksissa myös tavoitteen tai pyrkimyksen toteuttamisen vaatiman tiedollisen tai taidollisen asiantuntijuuden voi hankkia kummaltakin kentältä. Mielestäni tämä on hyvä osoitus siitä, että kulttuurijournalismin tai kuvataidekritiikin asiantuntemuksen osa-alueita ei voida jakaa kuuluvaksi mustavalkoisesti joko

esteettiseen tai journalistiseen paradigmaan, sillä molemmilta kentiltä löytyy samankaltaisia tavoitteita ja myös samanlaisia tietoja sekä taitoja.

Journalististen tavoitteiden ja toimintatapojen ymmärtämisen tärkeys kuvataidekriitikoille käy ehkä parhaiten esille siitä, millaisia muutoksia kuvataidekriitikot kokevat, että heidän tieto- ja taitovaatimuksissaan on tapahtunut. Jotkut muutoksista tulevat toki taidekentältä: esimerkiksi taidekäsityksen monipuolistuessa ja laajentuessa myös kriitikoiden täytyy taitaa yhä useamman taiteen ja kulttuurin alan tekniikat, konventiot ja historia, ja postmodernismin supistettua kriitikoiden auktoriteettiasemaa tulee heidän eri tavalla kyetä argumentoimaan useasta näkökulmasta ja korostaa vuoropuhelua taiteen ja yleisön välillä:

[-- E]nenevissä määrin jatkossa tulee kiinnittää huomiota siihen, kuinka kaikki digitaaliset ja teknologiset innovaatiot valjastetaan kuvakulttuurien käyttöön, esimerkiksi galleriakontekstissa, mikä vielä tuntuu vieraalta, koska en ole mikään videotaiteen huippuarvioija sillä tavalla. (H1)

Ei enää ole juurikaan sellaisia julmia lyttäyskriitikoita niin kuin on takavuosisikymmeninä ollut legendoja. Kriitikki on enemmän sellaista jonkinlaista vuoropuheluakin. Jotkuthan niitä tietenkin kaipaa. Minä en ole sitä mieltä, että sellaista pitäisi olla, mutta eihän kritiikkien pidä pelkiksi mainospuheiksi muodostua tai muuttua. (H3)

Kuitenkin monet kuvataidekriitikoiden mainitsemista muutoksista liittyvät juuri journalistisen kentän muutoksiin ja journalismista tuleviin uusiin tieto- ja taitovaatimuksiin. Yhden kriitikon maininta *valokuvauksesta* kuvataidekriitikolle tärkeänä taitona liittyy myös läheisesti näihin uusiin journalistisiin tieto- ja taitovaatimuksiin. Moni kriitikoista sanoo ottavansa myös kritiikin yhteyteen tulevat valokuvat tarpeen vaatiessa, vaikkakin usein tarjolla on myös museoiden arkisto- tai lehdistökuvia ja toimitus on viime kädessä vastuussa kuvien valinnasta ja editoinnista. Edellä mainittu kriitikko kuitenkin uskoo, että valokuvaustaidon tarve lisääntyy entisestään tulevaisuudessa, ja tämä liittyy ennen kaikkea siihen, että työskentelyn muuttuessa entistä nopeatempoisemmaksi ”*kaikkien toimijoiden vastuu asioista lisääntyy*” (H1) ja yhden ihmisen tulee hallita yhä useampia osaamisalueita:

[-- J]os et niitä tee, niin niitä ei sitten näy siinä lopputuotteessa. Sama pätee myös taiteilijoihin, että jos et ole hoitanut sitä omaa pr:si riittävän selkeästi ja johdonmukaisesti, niin se saattaa sitten heijastua siihen, että jos nopealla tahdilla tarvitsee julkaista jokin arvio eikä siihen ole kaikkia esimerkiksi teostietoja toimitettu, niin sitten se jää puutteelliseksi. (H1)

Uusien osaamisalueiden muotoutuminen ja niiden taitamisen tarve on yleisin kuvataidekriitikoiden mainitsemista muutoksista omassa työskentelyssään sanomalehtikriittikkona. Kriitikot näkevät, että uudet osaamisalueet liittyvät muun muassa journalismin teknologisiin muutoksiin: Ensinnäkin digitalisoitumisen myötä työskentelyn tahti kiihtyy ja deadlinet ovat entistä lyhempiä. Toiseksi

tabloidimalli ja siihen liittyvä formaattijattelu supistavat kritiikin mittaa ja tilaa ja sitovat kriitikot tarkkoihin merkkimääriin ja vaatii tiivistä kirjoittamista. Kolmanneksi uudet alustat vaativat uudenlaisia kirjoittamisen tapoja, muun muassa otsikoiden tärkeys korostuu ja lukijoille täytyy kehitellä uusia ”täkyjä” (H3), kuten plus- ja miinuspoimintoja, tähtiluokituksia ja mielenkiintoisia nostoja. Yleisestikin ottaen vahvistuva journalistinen ote kritiikissä, minkä myös haastatteleman kuvataidekriitikot ovat huomanneet, vaatii yleisön entistä tarkempaa huomiointia, mikä näkyy muun muassa populaarimpana kirjoittamisena sekä käsitteistön ja sivistyssanojen karsintana.

Kriitikot puhuvat paljon kuvataidekritiikin muutoksesta sanomalehdissä, ja luonnollisesti heidän puheestaan välittyy myös heidän mielipiteensä näihin muutoksiin. Vaikka en halua mennä turhan syvälle keskusteluun kuvataidekritiikin muutoksista, on tämä keskustelu mielenkiintoista, koska monet näistä muutoksista vaikuttavat suoraan kriitikoiden työskentelymääriin ja -tapoihin ja siihen, millaista asiantuntijuutta heiltä edellytetään. Varsinkin uuden tabloidiformaatin ja lehti-uudistusten aiheuttamat muutokset kulttuurisivuihin ja kuvataidekritiikkiin mietityttävät kriitikoita. Ensinnäkin monen haastatteleman kriitikon mielestä kuvataidekritiikin näkyvyys ja asema kulttuurisivuilla on hieman huonontunut viime aikoina. Kriitikkojen mukaan tämä johtuu muun muassa kritiikkien korvaamisesta muilla juttutyypeillä, muiden kulttuurinalojen juttujen lisääntymisestä tai tabloidiformaatin lyhemmistä merkkimääristä verrattuna entisen broadsheetin merkkimääriin:

Monesti museonäyttelytkin kuitataan ennakkojutulla, ja kritiikki saatetaan jättää tekemättä tai ainakaan sitä ei tilata. Saatan saada sen kritiikin läpi, jos tyrkytän sitä sitkeästi tai minulla joku mielenkiintoinen näkökulma. Minun pitää myydä tavallaan hengessäni se juttu, että minulla on nyt tällainen näkökulma tähän näyttelyyn, että se ei tullut siinä ennakkojutussa esille, että voisin kirjoittaa tällaisen. [--] Se ei riitä juttuaiheeksi, että on näyttely. (H8)

Kuvataidekritiikki on kulttuurisivuilla näiden rehevien musiikki-, kirjallisuus- ja teatterikritiikin sellainen laihanluiu kaveri. (H4)

[Ennen] kuvataidekritiikissä saattoi olla yhdestä näyttelystä koko sivun juttu, isot kuvat ja paljon tekstiä. En tiedä, onko siihen enää paluuta. Koska jutut on pienempiä ja niiden näkyvyys on pienempi, niin kuvataide häviää sinne muun visuaalisen kulttuurin ja kulttuurin alle. Kyllä kuvataiteen asema on mielestäni hiukan huonontunut. (H2)

Nykyään siellä on peliarvosteluja joka viikko yksi aukeama. Se on aivan käsittämätöntä. Ne, jotka pelaavat, niin lukevatko he ne jutut oikeasti [sanomalehdestä] (naurua)? (H8)

Toki muun muassa Jaakkolan (2014, 392) mukaan kuvataidekritiikin, eikä muidenkaan kuvataidejuttujen, määrä ei ole laskenut merkittävästi viime aikoina – ainakaan Jaakkolan tutkimuksen viidessä lehdessä. Kuitenkin kuvataidekriitikot ovat omien sanojensa mukaan huomanneet kritiikin vähenemisen erityisesti pienissä maakuntalehdissä. Toisaalta neljä

kuvataidekriittikkoa erikseen kiittelee omaa työnantajalehteänsä kiitettävästä kritiikin ja muidenkin kuvataidejuttujen määrästä:

Mielestäni [omassa lehdessäni] on vielä aika paljon esimerkiksi kuvataidekriittikkiä. Sitä on joka sunnuntai, ja ihan kunnolla. Onhan monia lehtiä, joissa se on suunnilleen jäänyt pois. (H3)

Haastattelemani kriitikot puhuvat myös kuvataiteen näkyvyyden ja merkityksen laskusta, millä he eivät tarkoita varsinaisesti kritiikin määrän laskua vaan esimerkiksi sitä, että juttuja julkaistaan vain tiettyinä viikonpäivinä, merkkimäärät ovat laskeneet, kuvat vähentyneet, tabloidisivulla kuvataidejutut hukkuvat muuhun tekstimassaan ja valmiit juttupohjat yksipuolistavat tarjontaa. Lisäksi tilan puute on yksi syy esimerkiksi siihen, että sanomalehtien kulttuurikriittikki näyttäytyy kulttuurielämän puolestapuhujana:

Kun sitä tilaa on käytössä niin vähän, tulee kysymys siitä, että kehunko jotain näyttelyä X vai haukunko näyttelyn Y, jos on vain kaksi vaihtoehtoa. Kyllähän tietenkin kehun näyttelyä X ja unohdan näyttelyn Y. Sanotaan, että se muutos näkyy lähinnä siinä, että se, mistä me emme tykkää, jää kokonaan pois ja syntyy pikkusen epätodellinen tilanne ikään kuin huonoa taidetta ei olisi olemassa lainkaan. Tosiasiassa sitä on aika paljon, mutta se ei pääse lehteen. (H6)

Kuvataiteen ja kritiikin näkyvyydessä ja asemassa on kyse kulttuuriosastojen muuttuneesta suhtautumisesta kulttuurinaloihin kulttuurikäsityksen laajetessa ja popularisoituessa. Populaarikulttuurin lisääntyvää palstatilaa kulttuurisivuilla pidetään usein myönteisenä asiana, ja tämän nähdään palvelevan entistä suurempaa yleisöä ja murentavan elitistisenä pidettyjen korkeakulttuurien ylivaltaa (Heikkilä 2012a, 14). Myös haastattelemani kriitikot ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että esimerkiksi pelit, elokuvat, musiikki ja kirjallisuus ovat saaneet lisätilaa. Tämä kuitenkin tapahtuu kriitikoiden mielestä usein kuvataiteen kustannuksella, mitä he eivät tietenkään näe myönteisenä asiana. Sen sijaan kriitikot hakevat syitä tilanteeseen sanomalehtien huonosta taloudellisesta tilanteesta, kaupallisuuden merkityksen kasvusta kulttuurisivuilla ja kuvataiteen alhaisesta arvosta suomalaisessa kulttuurikentällä:

Silloin kun aloitin, niin tilanne oli se, että minun asiantuntijuuteeni luotettiin – ehkä takia, että oli budjettia käyttää. Sain käydä mielenkiintoisissa näyttelyissä Helsingissä ja [--] monissa muissa paikoissa. Vuosi-vuosikymmeneltä se on painottunut yhä enemmän alueelle. (H4)

Ehkä jossakin määrin odotetaan, että kriitikit olisivat suunnilleen pelkkiä puffeja toimijoista, näyttelypaikoista ja gallerioista. (H3)

Tietysti päivälehden tehtävä on palvella tavallisia lukijoita, ja sillä perusteella he myöskin ovat sitä mieltä, että ei tässä kuvataiteessa aina tarvitse olla niin asiantuntevia nämä jutut, mutta se jostain kumman syystä tarvitsee olla muissa taiteen alueissa. Ei se nyt käy päinsä, että minä rupeaisin teatterijuttuja kirjoittamaan, vaikka minulla on vähän asiaan perehtymistäkin sekä opiskelujen että harrastusten kautta. (H8)

Mehän olemme kirjallisuuteen orientoitunut kulttuuri. Kuva, joka on toisen tyyppinen, se ei ole koskaan. Meillä on kirjallisuus ja teatteri vahvoja. Kyllä olen yrittänyt... Jos minä ja muut onnistuisimme kirjoittamaan paremmin, kiinnostavasti, niin ehkä se parantaisi asiaa. (H6)

Esimerkiksi Britanniassa ja Yhdysvalloissa taideasiat ovat etusivun uutisia. Jos tulee Edward Munchin näyttely, niin se ei ole kulttuurisivujen uutinen vaan pääuutinen. Niitä käsitellään monesta näkökulmasta – arvioidaan taidekriittikinä, mutta myös otetaan kirja, jossa kirjoitetaan hänen elämästään, tai essee. Muistan, kun Lontoossa oli Matissen näyttely, kuinka perinpohjaisesti se lehdistössä käsiteltiin. Ne kävivät tutkimassa Matissen asuinpaikat ja kaikki mahdolliset asiat. Taiteilija ristiin valotettiin joka suunnalta. Guardiankin julkaisi kaksi erillistä kritiikkiä – kahden eri kriitikon näkemyksen samasta asiasta. Siellä kuvataiteella on sellainen asema, jota täällä ei koskaan ole ollut. Kuvataide on uutinen. Se on iso asia. Se heijastuu ihmisiin niin, että he kokevat, että tämä kuuluu yleissivistykseen myös nähdä näyttely. (H6)

Sekä sanomalehtien taloudellisesta tilanteesta että kuvataiteen arvostuksesta kertoo, että jopa viisi haastattelemistani kuvataidekriitikoista kertoo, että heidän edustamiensa sanomalehtien toimituksissa ei työskentele yhtään kuvataiteeseen erikoistunutta toimittajaa tällä hetkellä:

[-- T]oimituksessa ei ole töissä ketään, joka pystyisi kirjoittamaan varsinaisen kuvataidekriitikin. Tietenkin he kirjoittavat sellaisia puffi- ja ennakkojuttuja sitten, mutta se on toinen juttu. (H8)

Lyhyellä tähtäimellä kuvataiteeseen pätevyityneiden toimittajien puuttuminen saattaa lisätä ulkopuolisten avustajien töitä, mutta pidemmällä aikavälillä myös vauhdittaa kuvataidekriitikin arvostuksen laskua ja kuvataidekriitikin määrää. Yleisesti Kunelius (1998, 224: teoksessa Pakkanen 2011, 119) näkee, että alihankintana ostettujen juttujen lisääntyminen vähentää journalismin ammatillista pohdintaa toimituksissa ja ohentaa toimitusorganisaatioita. Samalla tavalla koen, että kuvataideosaamisen vähentyminen toimituksissa vähentää sekä kuvataiteen näkökulmien pohdintaa että niihin satsaamista. Toimituksen asenteet ja toiminta vaikuttavat kokonaisuudessa kuvataiteen käsittelyyn sanomalehdissä ja siinä samassa myös kritiikin määrään, kontekstiin ja olemukseen.

Journalismin muuttuvilla reunaehdoilla on tietenkin vaikutuksensa niin kritiikin muotoon kuin kriitikoiden työskentelyynkin. Toisaalta kuvataidekriitikin tilan ja mitan vähenemisen vuoksi kriitikot kokevat, että jokaisen sanan joutuu harkitsemaan tarkkaan, mikä vaikeuttaa niin kontekstualisointia, arvottamista kuin antautumista ja myötäelämistä:

Se on tietenkin este sille, että kritiikkiä taiteellistaa siitä asiapohjasta, jossa on kuvaus, tulkinta ja arvottaminen, ja vie sitä vaikkapa poikkitieteelliseen vertailuun. Tänä päivänä suuri osa kritiikeistä on sellaisia torsomaisia. [--] Jos vähän rumasti sanoo, niin harvoin kohtaa kritiikkiä, jossa tunnistaa antautumisen ja myötäelämisen. Enemmänkin näkee turhautuneita tekstejä tyyliin ”jokos mulla on merkkimäärä täynnä?”. (H4)

Lisäksi aikataulujen ja deadlinejen tiivistyessä kriitikot joutuvat työskentelemään yhä nopeammalla tempolla. Toisaalta kuvataidekriitikot kokevat, että muutoksilla on myös myönteisiä vaikutuksia.

Esimerkiksi lyhyt mitta ei ole aina huono juttu, vaan ”se pakottaa terästäämään tai kärjistämään ja voi olla hyvinkin juttu – ehkä se jotenkin säpäköittää [kritiikkiä]” (H3). Kriitikot eivät myöskään ole erilaisten juttutyyppeiden kirjoittamista vastaan, vaan suurin osa kokee, että erilaisten juttujen kirjoittaminen onnistuu heiltä vallan hyvin ja jopa tarjoaa lisähaastetta ja vaihtelua työhön. Lisäksi esimerkiksi se, että toimituksessa ei työskentele juuri kuvataiteeseen pätevöitynyttä henkilökuntaa, voi tarkoittaa entistä enemmän juttutilauksia kuvataidekriitikoille – myös muutakin kuin kritiikkiä tarpeen vaatiessa, kuten kriitikoiden haastatteluista ilmenee. Loppujen lopuksi myöskään kaikki kriitikoista eivät näe, että kritiikissä tai heidän omissa työskentelytavoissaan olisi tapahtunut merkittäviä muutoksia:

Kun katson näitä konkarikriitikoita, niin samalla tavalla ne kirjoittavan kuin ennenkin. [--] Siis nämä alathan ovat konservatiivisia, eihän ne nyt helvetti... Jotenkin 60-luvulla tapahtui jotain sellaista avautumista, mutta periaatteessa tämä paketti, samalla tavallahan se tulee. (H9)

Formaatit kiihtyvät ja supistuvat, ja [kuvataidekritiikki] ehkä saattaa muuttua luonteeltaan, mutta en usko, että sisällöt muuttuvat kuitenkaan. Ne saattavat vain tulla julkaistuksi pienemmässä mittakaavassa. (H1)

Monet kuvataidekriitikoiden tavoitteista ja heidän kokemistaan muutoksista rinnastuvat toimittajien tavoitteisiin, työskentelytapoihin ja asiantuntijuuteen. Palaan näihin samoihin kysymyksiin vielä luvussa 5.2 puhuessani kuvataidekriitikoiden käsityksistä omista vahvuuksistaan ja luvussa 6.2, joka käsittelee avustajina toimivien kuvataidekriitikoiden suhdetta journalismiin ja toimitukseen.

5.1.5. Kaikkea ei voi oppia lukemalla tai opettelemalla

Kriitikoiden mainitsemista kuvataidekriitikoiden tiedoista ja taidoista selkeimmin ominaisuus on *visuaalinen silmä*, jonka merkityksen nostaa esille kaksi kriitikkoa. Heille visuaalinen silmä tarkoittaa tapaa katsoa maailmaa ja arvottaa sitä visuaalisen kautta. Visuaalinen silmä kehittyy ihmisen kokemusten myötä, mutta visuaalinen silmä on myös jotain, jota voi aktiivisesti kehittää:

Kyllähän minä nuorena tyttönä haaveilin jopa kuvataiteilijan ammatista, mutta rehellisesti täytyy sanoa, että ei minulla ihan riitä kyvyt siihen. Se kuitenkin on jättänyt sellaisen... Se liittyy siihen, että minulla on hirveän suuri mielenkiinto sitä kohtaan. Olen sillä tavalla esteetikko myös, että katson ympäristöä sillä tavalla – siis visuaalisesti painottunut ihminen. Tällaiset kuten tilojen viihtyisyys ovat hirveän merkitseviä – en voi mennä kahville paikkaan, jossa on rumaa ja olen tykännyt käydä aina museoissa ja näyttelyissä silloin, kun se on mahdollista. (H8)

Kyllä ne perusklassiset tekniikat ovat ehkä eniten hallussa, mutta luulen, että kun toimii sellaisilla aloilla, missä muut taiteenlajit vaikuttavat jollain tavalla kehittävät sitä silmää. [-- K]un se silmä kehittyy, niin se on johtanut myös siihen, että kiinnittää huomiota myös muihin asioihin kuin teoksiin näyttelyissä, esimerkiksi siihen, kuinka

näyttelyt on rakennettu, miten ne istuvat tilaan, miten ne ajankohtaisesti sopii esitettäviksi. Kiinnittää oikeastaan paljon laajempiin asioihin huomiota nykyään. (H1)

Visuaalisen silmän tai visuaalisen tavan havainnoida maailmaa jonkinlaisena kriitikon perusominaisuutena mainitsee myös kaksi muuta kriitikkoa muualla haastattelussa:

Kyllä mielestäni tärkeää on osata kontekstualisoida. Pelkästään hyvä silmä, joka kuvataiteilijalla tietenkin on, ei välttämättä riitä. (H7)

Se oli niin itsestään selvä asia, että en ole koskaan miettinyt, että miten tässä minulle on käynyt näin. Sen vain tiesin, että tavalla tai toisella tämä visuaalinen maailma kulkee aina mukana. (H2)

Visuaalinen silmä liittyy myös *elämäkokemukseen*, jota pohdin jo aivan tämän luvun alussa suhteessa kuvataidekriitikkojen keräämään tietovarastoon. Kuitenkaan kriitikoiden puheessa elämäkokemus ei ole pelkkää tiedon kartuttamista, mutta myös henkistä kehittymistä ja erilaisten näkemysten ymmärtämistä ja huomioonottoa työskentelyssä ja kuvataiteessa. Näin visuaalinen silmä elämäkokemuksen kartuttamisen myötä omaksuttuna ominaisuutena muistuttaa ”kiteytyntä älykkyyttä”, eli ”sellaisia tietoja, taitoja ja strategioita, joita ihminen on pitkän elämänsä aikana oppinut kokemuksen mukana” (Kronqvist ja Pulkkinen 2007, 201). Jatkuva itsensä kehittäminen ja elämäkokemuksen kartuttaminen liittyvät vahvasti kuvataidekriitikoiden identiteetin rakentumiseen, itseluottamukseen ja työskentelytapoihin:

Yksi kehityskaari varmasti on, että mitä nuorempi oli, sitä enemmän luotti ulkoiseen tietoon. Vaikka nyt olisi kuinka paljon netissä tavaraa, sitä enemmän haluaa uskoutua sisällä olevaan tietoon, josta muotoutuu näkemys. (H4)

Kypsyys- ja kasvukausi on aika pitkä, että jos nuoremmat kirjoittajat tuskailevat joidenkin asioiden kanssa, niin ymmärrän, että näin on. (H2)

Vasta ihan viime vuosina on tuntunut luontevalta kutsua itseään kuvataidekriitikoksi. Se on jotenkin sellainen pätevyys, joka ansaitaan vuosien saatossa. Sitä ennen olet vain avustaja, ja teet sitä työtä. Identiteetti varmaan muokkautuu siinä kokemuksen kasvaessa. (H1)

Vaikka monelle haastattelemalleni henkilölle kriitikon toimi on vain sivubisnes ja leipä ansaitaan muista töistä, tuntuu kriitikkona toimiminen olevan iso osa heidän identiteettiään. Tämä kuuluu muun muassa siitä, kuinka kriitikot vertaavat työtä kutsumusammattiin, tietoisesti rakentavat nimeänsä kriitikkona ja selkeästi näkevät kriitikon positiossa olevansa julkisia toimijoita:

[-- V]oisiko käyttää tällaista termiä kuin vakaumusammatti tai -toimi? Sillä ei ole oikeastaan mitään tekemistä sen palkkalogiikan tai rahallisen hyödyn keräämisen kanssa, vaan enemmän sen oman pääoman kasvattamista. Koko ajan itseään pystyy kehittämään, koska koko ajan tapahtuu paljon. Kirjoittamismahdollisuuksia on jatkuvasti tarjolla, ja se on myös hyvin palkitsevaa totta kai. Se on tietyllä tavalla myös tarkoituksenmukaista toimintaa itselle, kun tietää, että ne jutut näkevät aika nopealla sykkeellä päivänvalon ja niillä on myös sen yleisönsä. (H1)

[-- T]otta kai sen tietää, että kun sen paikkansa on varmaan ansainnut tässä vuosien saatossa, niin ei ainakaan halua, että se oma asema millään tavalla heikkenisi, juuri sen takia, että sitä on tietoisesti rakentanut sitä hommaa. (H1)

Mielestäni ajan myötä muodostuva tietynlainen kriitikkopersoonana on myös tärkeää, johon myös yleisö voi peilata omia näkemyksiään. (H3)

Paitsi että olet kriitikko, jonka nimellä lehdessä ilmestyy teksti, niin sinä itse olet kritiikin kohde. Se on vahvasti julkista toimintaa. Se on täydellisesti pölyisissä tutkimuspömpöleissä vuosia työskentelevän vastakohta [--]. (H4)

Mielestäni mielenkiintoista on myös se, että kolme kriitikkoa kertoo keräävänsä talteen kaikki kirjoittamansa kritiikit ja seuraavat tällä tavalla omaa uraansa, mikä näkemykseni mukaan kielii oman kriitikkopersoonan tietoisesta rakentamisesta:

Minähän olen kerännyt kaiken. Minulla on ullakolla monta laatikollista. En tiedä, tarvitsenko niitä ikinä, mutta voi tulla vastaan sellainen, että haluaa nähdä, mitä kaikkea on tehnyt. (H2)

Kriitikot näkevät itsensä kriitikkoina varsin itsenäisinä, subjektiivisina toimijoina, joiden oma persoona ja omat mielipiteet saavat näkyä työskentelyssä ja lopputuloksessa. Kuvataidekriitikoiden identiteetti ja kirjoittamisen näkökulma ja tapa ovat jatkuvasti suhteessa toisiinsa. Usea kriitikko korostaa sitä, kuinka kriitikot eivät ole ammattiryhmänä millään tavalla yhtenäinen ja että kokemuksen ja oman kehityskulkunsa myötä jokaisella on omanlaisensa ote ja näkemykset kriittikkona:

Tässä on aika paljon elämänarvoista kysymys, jotka vaikuttavat kritiikin tekemiseen – sitä ei kirjoittaessaan vaan ajattele. (H4)

Tietysti nuorempana oli herkillä aina, kun jossain oli teksti, että miten syntyy hyvä kritiikki – esimerkiksi Altti Kuusamo kirjoitti 80-luvulla ja ne olivat siihen aikaan yhtä tärkeitä kuin katekismus. Sitten jossain vaiheessa lähtee omaan liitoonsa, ei tunne tarvetta lueskella sitä, mistä tämän ajan kriitikko muotoutuu. (H4)

Ajattelen, että pidän sen oman linjani, miten kirjoitan. Sitten jos joku ei tykkää, niin ilmoittakoon. (H5)

Kriittikkoidentiteetti ja kirjoittamisen näkökulma liittyy selkeästi läheisesti kriitikoiden taustaan ja siihen, mitä he kokevat vahvuuksiensa kirjoittajana olevan. Yksi kriitikoista jopa kokee, että taide:

Taide on siinä mielessä hyvä, että – varmaan jotkut ihan erikoistuukin – ajautuminen on huono vaihtoehto, mutta taiteilijan ammatti johtaa juuri niihin ominaisuuksiin, jotka ovat sinulle kaikista tyypillisimpiä. Sitten vain useiden hakuammuntojen jälkeen huomaa, että olet siellä. Tässä vaiheessa olet vain, että why not. (H9)

Seuraavissa alaluvuissa käsittelemme lähemmin kriitikoiden omaan asiantuntijuutta – heidän vahvuuksiaan ja heikkouksiaan – ja niistä kumpuavia, kriitikkoja yhdistäviä ajattelutapoja asiantuntijuudesta. Luvussa 5.2 nostan esille kriitikoiden kokemuksen omista vahvuuksista. Sen sijaan, että vahvuudet liittyisivät vain kriitikoiden asiantuntijuuteen taidekentällä, heijastuvat

haastattelemieni kriitikoiden vahvuudet myös päivälehtikritiikin, sanomalehden median ja toimituksen luomista vaatimuksista heidän työskentelyynsä. Myöskään taidekentän asiantuntijuus vahvuutena ei ole yksiselitteinen, vaan se jakautuu akateemikon ja taiteilijan näkemyksiin. Luvun 5.3 pääteema on kriitikoiden heikkoudet tai kehittämiskohteet. Eräänlainen vajavaisuus omassa osaamisessa ja tämän vaikutus omaan asiantuntijuuteen nousevat lähes kaikkien kriitikoiden puheessa merkittävästi esille. Kuitenkin usein vajavaisuus tiedoissa nähdään mahdollisuutena uuden oppimiseen.

5.2. Vahvuudet omasta taustasta ja työn vaatimuksista

Kun ajattelee haastattelemieni henkilöiden koulutustaustaa ja pääasiallisia ammatteja (kts. 5.1.), tuntuu varsin luonnolliselta ja perustellulta, että monipuolisen taiteellis-esteettisen koulutuksen ja työhistorian omaavat henkilöt työskentelevät kuvataidekriittikkoina. Näiden ”taidekentän eksperttien”, joiden ”ideologia perustuu esteettisille teorioille ja taiteelliselle pääomalle, ja kritiikin päätarkoitukseksi nousee taiteen arviointi ”taidekentän sisältä käsin”, vahvuuksiin oletetaan usein kuuluvan laaja taiteen tuntemus ja kyky tulkita ja välittää henkilökohtaiset käsityksensä yleisölle (suorat lainaukset Jaakkola 2014, 385; Heikkilä 2012a, 28). Perusolettamus on siis, että freelance-asiantuntijakriitikoiden vahvuus on laajaan taiteen tuntemukseen perustuvan subjektiivisen näkemyksen välittäminen. Kuitenkin, kun kysyin kuvataidekriitikoiden omaa käsitystä heidän vahvuuksistaan, poikkeavat vastaukset hyvin paljon tästä olettamuksesta.

Vahvuudet, joita haastatteleman kuvataidekriitikot kokevat omaavansa, liittyvät vahvasti heidän omaan identiteettiinsä ja ominaisuuksiinsa – heidän koulutukseensa ja ammatilliseen taustaansa, mutta myös siihen, millaisia asioita he pitävät yleisesti tärkeänä ja haluavat edustaa. Kuitenkin nämä vahvuuksiksi koetut ominaisuudet ja taidot ovat selvästi suhteessa niihin toivomuksiin, odotuksiin ja vaatimuksiin, joita kuvataidekriitikot kokevat, että heille asetetaan niin taidekentän kuin journalismin puolelta. Vahvuuksien yhteydessä käsittelen myös kuvataidekriitikoiden näkemyksiä siitä, kuinka heidän asiantuntijuutensa näkyy tekstissä, eli heidän kirjoittamissaan kuvataidekritiikeissä, joiden pohjalta keskustelua osaltaan kävimme. En ole kuitenkaan sisällyttänyt näitä vastauksia taulukkoon ja pidän ne erillään yleisesti koetuista vahvuuksista, koska vastaukset perustuvat suurimmalla osalla kriitikoista yhteen tai kahteen kuvataidekritiikkiin. Luonnollisesti tekstiaineisto saattaa suurestikin ohjata haastateltujen vastauksia ja korostaa osaamisalueita, jotka liittyvät tekstin tasolla havaittavissa oleviin tekijöihin ja kyseisen kritiikin näkökulmaan tai tyyliin.

Taulukko 6 Omat vahvuudet

	Tiedot	Taidot	Ominaisuudet
Omat vahvuudet	Taiteilijan työskentelytavat, materiaalit ja tekniikat	Kirjoitustaito (3)	Taiteilijan näkökulma taiteeseen
		Ilmaisutaito (2)	Taiteilijan arvostaminen
	Perusteelliset opinnot monelta alalta	Taiteilijan ajattelun ymmärtäminen (2)	Muiden kunnioittaminen
		Kielenkäyttö ja retoriset vaikutuskeinot	Reagointikyky ja ketteryys
		Kontekstualisointi ja konkretisointi	Nopeus
		Kyky asettua muiden asemaan ja ymmärtää yhteisiä kokemuksia	Kyky ja uskallus kritisoida taiteen instituutioita
		Näkökulmien löytäminen	Rohkeus ”En nirsoile millekään työtehtäville” (H1)

”Minä kuulun näihin ekspertteihin – erityisasiantuntemukseni on kuvataiteessa”?

Vaikka taiteen tuntemuksen ja erityisesti taidehistorian tuntemuksen olettaisi olevan taidekentältä tulevien asiantuntijakriitikoiden tärkeimpiä vahvuuksia, kukaan haastattelemistani kriitikoista ei suoraan mainitse niitä vahvuudekseen työssään päivälehdessä kuvataidekriittikkona. Vain yksi kriitikko kokee, että hänen tiedollinen vahvuutensa on tietämys *taiteilijan työskentelytavoista, materiaaleista ja tekniikoista*. Lisäksi yksi kriitikko kertoo vahvuudeksi *laajat opintonsa monelta alalta*, joista yksi osa-alue on toki taidehistoria. Kuitenkin kysyessäni yleisesti kuvataidekriitikon asiantuntijuuden osa-alueista kaikki kriitikot mainitsivat taiteen ja kuvataiteen tuntemisen jollain tavalla. Pintapuolisesti katsottuna näyttää siltä, että kuvataidekriitikot eivät koekaan, että heidän erityisasiantuntemuksensa on kuvataiteessa. Mielestäni kyse ei ole kuitenkaan tästä, vaan siitä, että haastattelut liittyvät laajan kulttuurikentän tietämyksensä omaan identiteettiinsä taidekentän toimijana ja tavallaan vahvuuksista puhuessaan jatkavat siitä, mihin he jäivät keskustelussa yleisistä tieto- ja taitovaatimuksista. Esimerkiksi sellaisista vahvuuksiksi koetuista ominaisuuksista, kuten *taiteilijan näkökulman ymmärtäminen, taiteilijan näkökulma taiteeseen, taiteilijan arvostaminen* sekä *kyky ja uskallus kritisoida taiteen instituutioita*, paistaa läpi kriitikon kokemus siitä, että hän

on taidekentän asiantuntija ja tämän vuoksi hän omaa tällaisia taitoja, ominaisuuksia ja näkemyksiä. Toisin sanoen uskon, että tällaisten vahvuuksien perustana on ajatus laajasta ja syvästä taidekentän tuntemuksesta. Ilman tällaista asiantuntijuutta olisi varmasti mahdotonta kriittisesti arvioida taidekenttää tai asettautua taiteilijan asemaan, kuten kriitikot sanovat tekevänsä:

Ei pelkästään katsota teoksia, jotka ovat esillä, vaan vähän mietitään myös, millainen taidemaailma on, joka tuottaa näyttelyitä ja taiteellijuuksia. Vähän olen koittanut miettiä myös ja analysoida instituutioita ja näyttelypolitiikkaa. (H7)

Luulen, että pääsen hirveän hyvin sisälle toisen ihmisen ajatuksiin tai tunnen ja koen hirveän... Yritän löytää sellaisen olennaisuuden siitä taiteilijan tekemisen syistä tai ajattelusta siinä taustalla – kyllä siihen myös kohtalaisen usein tunnen pääseväni. (H7)

Pääsen hirveän hyvin sisälle toisen ihmisen ajatuksiin. (H3)

Taiteen asiantuntijuuden lisäksi taulukossa mainitut vahvuudet kertovat kriitikoiden suhteesta taidekenttään. Haastatteluiden kuluessa kaikkien kriitikoiden kommenteista käy ilmi, että yleisin suhtautuminen taiteilijoihin on taiteilijan ja hänen työnsä kunnioittaminen ja arvostaminen. Se, miten kriitikot asemoivat itsensä suhteessa taidekenttään, vaihtelee hyvin paljon: jotkut haluavat nähdä itsensä ensisijaisesti taidekentän ulkopuolisina toimijoina, kun taas osan jalat ovat vahvasti taidekentällä ja näkökulmana taiteen puolesta puhuminen. Näin ollen se, että kriitikko mainitsee vahvuudekseen esimerkiksi taiteilijan näkökulman, ei ole lainkaan tavatonta. Se kertoo siitä, että kyseisen kriitikon mielestä taiteilijan näkökulma on tärkeää kuvataidekritiikissä.

Uskon, että kuvataiteen tuntemuksen mainitsematta jättämisessä kyse voi olla siitä, että kriitikot ajattelevat taiteen tuntemuksen oletusarvoksi kriittikkona toimimiseen. Toisaalta myöskin tämä saattaa tarkoittaa sitä, että kriitikot eivät välttämättä koe, että kuvataiteen syvätuntemus on olennaista päivälehden kuvataidekritiikissä. Haastattelemani kriitikot, kuten myös teoriaosan tutkijat (esim. Heikkilä 2012a), tekevät selkeän eron päivälehden kuvataidekritiikin ja taidealan julkaisujen kritiikin välillä. Päivälehtikritiikki on useimmiten ei-teoreettista, kokemukseen perustuvaa, selittävää, taustoittavaa ja käsitteistöltään helpotettua:

Ajattelen kyllä, että kun kirjoitetaan päivälehteen, niin täytyy antaa paljon tietoa. [-- S]uurin osa tekee juuri tuolla tavalla, että kertoo näyttelystä ja taustoittaa. (H9)

Mitään juttua ei voi rakentaa teoriapohjalle, mutta sitä teoreettista tietoa voi jännästi sujauttaa sinne mukaan, sillä voi maustaa tai se voi sellaisena ideapohjana omassa päässä, että nämä asiat liittyvät nyt toisiinsa. Se voi olla se pohja, jolle rakentaa, vaikka tekstin kirjoittaisi populaarimpaan muotoon, koska kyllähän päivälehdissä pitää teksti aika populaaria olla. (H8)

Jos kirjoitat jonnekin taidejulkaisuun, saat kirjoittaa sitä aivan rauhassa monta päivää, funtsaa asioita ja hankkia kirjallisuutta ja niistä sitaatteja. Kun taas tuo lehtijuttu on yleensä niin, että se on paras olla tuoreena. (H6)

Vahvuuksiin liittyen kysyin kriitikoilta myös, kuinka heidän mielestään heidän oma asiantuntemuksensa näkyy tekstissä. Selkeästi suurempi osa kriitikoista omaa tekstiään katsoessaan kuin puhuessaan yleisellä tasolla kiinnitti huomiota kuvataiteen tuntemukseensa. Kuusi kriitikkoa uskoo, että tekstissä on nähtävissä heidän asiantuntijuutensa kuvataiteen osa-alueilla. Kaksi kriitikkoa mainitsee kuvataiteen tekotapojen ja tekniikoiden hallinnan sekä väri- ja muoto-opin. Kaksi huomioi taidehistorian tai laaja-alaisen taiteen ja kulttuurin tuntemuksensa. Kolme kertoo, että asiantuntemus näkyy heidän paikallisen taiteen ja paikallisten taiteilijoiden tuntemisessaan ja niiden esiin nostamisessa. Tämä on mielenkiintoinen havainto siinä mielessä, että missään muussa kohtaa haastatteluita ei paikallisuus nouse yhtä vahvasti esille, varsinkaan näin positiivisessa valossa:

Pääsin käyttämään sitä tietoa, mikä on kerääntynyt vuosien varrella. Minulla ei ollut yhtään lähdeotea, kun pistin tulemaan niitä historiallisia tietoja. Siinä [--] kritiikissä tulee se asia, että mikä on paikallisen kulttuurin merkitys. Se ei ole Helsingistä koukattua taidetta, vaan kumpuaa täältä paikallisesta historiasta ja identiteetistä, ja sen varmasti tämän kritiikin ydin. (H4)

[-- S]ellaisia relevantteja ajatuksia, mitä näyttelyt herättävät, mitä ne kertovat sen tekijän urakehityksestä tai mihin suuntaan sitä olisi viedä ja ovatko ne ratkaisut sellaisia, jotka näkee jotenkin oikeina juuri siihen urakehitykseen nähden. Kun itse toimii pienellä paikkakunnalla ja on nähnyt vuosien saatossa paljon samojen tekijöiden näyttelyitä, niin se tietysti on myös todella hieno mahdollisuus viedä sitä analyysia myös siihen suuntaan. Se ei ole mikään sellainen yksittäisen näyttelyn kritiikki, vaan siinä seurataan jo pidemmältä aikaväliltä sitä kehitystä. (H1)

Uskon, että haastattelemani kriitikot pitävät taiteen tuntemusta vahvuutenaan, mutta eivät mainitse sitä tässä kontekstissa, koska ei ”se [tiedon määrä] välttämättä itse siinä jutussa näy, kun ei siinä voi näkyä kuin joku pieni jäävuoren huippu siitä asiasta” (H3). Kriitikoiden mainitsemat vahvuudet kertovat siitä, millaisten taitoja ja ominaisuuksia he pitävät tärkeänä juuri päivälehdessä kuvataidekriitikolle.

Vahvuuksiltaan kuin (kulttuuri)toimittaja

Kuten varmasti muuallakin haastatteluissa, mutta varsinkin puhuessaan omista vahvuuksistaan, haastattelemani kriitikot peilaavat itseään suhteessa journalismiin ja päivälehdessä vaatimukseen omalle asiantuntijuudelle. Neljä kriitikkoa mainitsee selkeäksi vahvuudekseen kirjoittamisen tai ilmaisun – ja kaksi heistä puhuu molemmista. Nämä haastatellut arvioivat omaa kirjoittamistaan ja ilmaisuaan varsin seikkaperäisesti suhteessa muihin kriitikkoihin ja toimittajiin. Lisäksi yksi kriitikko kokee vahvuudekseen erityisesti *kielenkäytön ja retoriset vaikutuskeinot*. Kirjoittaminen vahvuutena ei sinällensä ole yllättävää, kun ottaa huomioon, kuinka moni

haastattelemistani kriitikoista pitää kirjoitus- ja ilmaisutaitoa kuvataidekriitikon tärkeänä asiantuntijuuden osa-alueena, mikä käy ilmi luvussa 5.1. Huomionarvoista kuitenkin on se, että puhuessaan kirjoittamisesta vahvuutenaan vertaavat nämä kriitikot useimmiten omaa kirjoittamistaitoaan journalistiseen kirjoittamiseen ja journalismin työtapoihin:

En tiedä, onko se vahvuuteni, mutta yritän koko ajan tehdä siitä vahvuuteni – yritän kehittää kykyäni ilmaista asioita sanallisesti. Se on hirveän tärkeä asia. Luulen, että yksi vahvuuteni on, että olen nopea. Siinä työssä, mitä minä teen [sanomalehteen], siinä ei välttämättä ole... Jos kirjoitat jonnekin taidejulkaisuun, saat kirjoittaa sitä aivan rauhassa monta päivää, funtsaa asioita ja hankkia kirjallisuutta ja niistä sitaatteja. [-- L]uulen, että meitä ei ole hirveän montaa sellaista kirjoittajaa tällä kentällä, jotka tekevät tarvittaessa sitä sillä tavalla, että menet aamulla lehdistötilaisuuteen ja juttu on neljältä toimituksessa valmiina. Ja eihän se voi olla mitä tahansa, senhän pitää olla hyvä. Ne ovat sellaisia adrenaliinipaketteja. Sen jälkeen on aika sillain... Tekee mieli tehdä jotain muuta. Yleisesti ottaen kirjoitan nopeasti. (H6)

Edellisen lisäksi omia kritiikkejä ruotiessaan ilmaisua oman asiantuntijuutensa merkinä pitää neljä kriitikkoa. Heistä kolme liittyy ilmaisun oleellisesti journalistiseen kontekstiin:

Se asiantuntijuus [on] kykyä ilmaista luettavalla, kiehtovalla tavalla relevantteja ajatuksia. (H1)

Totta kai ne tosiasiat täytyy ottaa, mutta muokata omaksi [ilmaisuksi]. (H3)

[-- E]ttä osaa käyttää sanoja niin, että ne antavat sen tietynlaisen vaikutelman, mitä tavoittelee. (pitkä tauko) Sitten eläytymisen taito siinä mielessä, että osaa... Tietenkin se voi olla vaan, että saa jonkun vaikutelman, että tästä voi herätä sellaisia ja sellaisia ajatuksia. Jotkut ovat niitä ensireaktioita ja sitten, että tällainen ja tällainenkin tästä voi tulla mieleen, niin ne ovat vain sellaisia arveluita, mutta sellaisten löytäminen ehkä. (H5)

Kaikista näistä saa vaikutelman, että kriitikoiden mielessä on myös ulkopuolinen subjekti, tekstin lukija, jonka ehdoilla ja jota varten ilmaisu tapahtuu. Neljäs kriitikkoa puhuu ”sanataiteilusta”, ja tiiviimmin kuin kukaan muu hän tuo esille kuvan kritiikistä omana taiteenlajinaan:

[-- M]inulle on tärkeää se kieli, että toivon ja pyrin siihen, että tekstin kieli menee synkassa sanoman kanssa, että se on sillä tavalla vähän sellainen... jos nyt suuruudenhullusti sanoo, että kritiikki voi olla myös oma taiteenlajinsa. Siinä voi olla vähän sellaista sanataiteilua. Se on yksi ulottuvuus, jolla voi lukijan kiinnostuksen napata puolelleen ja saada lukijan lukemaan koko jutun ja saada hänet myös ajattelemaan jutun luettuaan näitä asioita, miettimään syntyjä syviä. (H8)

Toisaalta kyseisellä kritiikollakin tällainen ilmaisu on selkeästi keino puhutella lukijaa, ja kommentti liittyy oleellisesti käsiteltyyn kritiikkiin, jonka kriitikko itselle jopa poikkeuksellisesti aloittaa ”tällaisella huuhaailulla [--] tuon siihen elämyksellisyyttä, vähän sellaista, että on lupa olla hullu, kun on taiteen äärellä” (H8).

Myös osa muista kriitikoiden mainitsemista vahvuuksista liittyy journalistiseen kirjoittamiseen ja journalismin työtapojen hallintaan. Edellisessä esimerkissä vahvuutena mainittu *nopeus* merkitsee sitä, että kriitikko kykenee omasta mielestään tuottamaan tekstin sanomalehden asettamien ajankohtaisuuden vaatimusten mukaisesti, lehden deadlineja noudattaen. Myös toisen kriitikon mainitsema ominaisuudet *reagointikyky ja ketteryys* suhteutuvat sanomalehden kontekstiin:

Totta kai kirjoitustaitoa tarvitaan, aika paljon sellaista ketteryyttä. Lehdet haluavat – lehti omassa tapauksessani – nopeaa reagointia ja nopeaa toimitusvalmiutta. (H1)

Nopean reagoinnin ja toimitusvalmiuden lisäksi ketteryydellä kyseinen kriitikko tarkoittaa muun muassa sitä, että hän kykenee kirjoittamaan eripituisia ja erilaisia tekstityyppejä sanomalehden tarpeesta riippuen. Tarkastellessaan omaa kritiikkiään yksi kriitikko mainitsee napakan ilmaisun oman asiantuntijuutensa merkiksi, mikä mielestäni huokuu myös journalistisia tavoitteita. Samoin toisen kriitikon näkemys siitä, että hänen erinomaiset haastattelijan taitonsa – erityisesti taito haastatella taiteilijoita – näkyvät myös tekstistä, kertoo journalistisesta osaamisesta tai vähintäänkin journalistisen osaamisen arvostamisesta.

Oman asiantuntijuuden suhteuttamisesta journalistiseen työtapaan kertovat myös sellaiset vahvuuksiksi koetut taidot kuten *kontekstualisointi ja konkretisointi, näkökulmien löytäminen sekä kyky asettua muiden asemaan ja ymmärtää yhteisiä kokemuksia*. Olen luokitellut nämä taidoiksi sillä perusteella, että kriitikot puhuvat niistä opittuina kykyinä. Esimerkiksi yksi kriitikoista kokee, että kriitikkona työskentelyn myötä hän on oppinut löytämään taiteesta erilaisia näkökulmia ja pohtimaan taidetta yleisemmin kuin pelkkänä henkilökohtaisena kokemuksena:

Jos käy katsomassa taidetta ihan itsensä vuoksi, niin silloin ne kokemukset ovat aika henkilökohtaisia tai se näkökulma jää henkilökohtaiseksi, mutta sitten kun on kirjoittamassa, niin sitä miettii, että mitä tämä merkitsee ihmisille yleensä tai muille ihmisille tai ehkä taiteilijallekin, mutta se ei ole välttämättä se ykkönen. Se eri näkökulmien löytäminen, tavallaan osaa myös ehkä asettautua muiden ihmisten asemaan, niin se on myös oleellista ja myös vahvuus. (H5)

Samalla tavalla kontekstualisoinnin ja konkretisoinnin maininnut kriitikko pitää vahvuuttaan opittuna tapana, jonka hän on omaksunut kirjoitettuaan vuosikausia erilaisiin julkaisuihin. Lisäksi mielenkiintoista on, että kriitikko kokee tämän taidon vahvuudekseen, koska se tarjoaa lukijoille ”*tarttumapintoja, jotta teksti tulee helpommin lähestyttäväksi*” (H6). Mielestäni tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka vahvuuksia pohtiessaan kriitikot puhuvat ennen kaikkea siitä, missä he ovat hyviä palvellakseen sanomalehden tavoitteita ja sitä kautta lukijaa. Mielenkiintoista on, että pohtiessaan omaa kritiikkiään jopa seitsemän kriitikkoa uskoo, että heidän asiantuntijuutensa näkyy heidän tavassaan taustoittaa, kontekstualisoida ja tuoda esille joko historiallista tai yhteiskunnallista viitekehystä. Kontekstualisointi kertoo kriitikoiden asiantuntemuksesta kuvataiteen alalla, mutta

toisaalta kontekstualisoinnin tärkeänä pitäminen kertoo myös kriitikoiden suunnasta kohti sanomalehden yleisöä. Eron huomaa esimerkiksi siitä, että yksi kriitikoista pyrkii taiteen asiantuntemuksellaan tavoittamaan taiteilijan tarkoittamaa merkitystä ja toinen taas avaamaan historiallista näyttelyä tämän päivän katsojalle:

Se oli vaikea, haasteellinen tulkinta, ja mielestäni se onnistui siinä. Nykyäänhän ajatellaan, että tulkinta on aina katsojan luoma. Mutta kiinnostavaa ei ole vain se oma tulkinta, vaan että jollakin tavalla vastaisi sitä tekijöiden tarkoittamaa merkitystä. (H7)

Ajattelin, että aloittamalla tällä saan ihmiset kiinnostumaan asiasta. Avaan heille sellaisen näkökulman noihin maalauksiin, että jos he menevät niitä katsomaan, niin he tajuavat sen kontekstin, jossa [taiteilija] työskenteli [--]. Tämä oli mielestäni oleellinen operaatio, jolla halusin avata sitä näyttelyä tämän päivän katsojalle. (H6)

Yleisesti ottaen mielestäni kriitikoiden mainitsemisessa vahvuuksissa on kyse suunnasta kohti journalismia tavoitteita ja yleisöä palvelua ennemminkin kuin kohti oman näkemyksen korostamista tai taidekentän tai taiteilijan palvelua. Kuten olen jo todennut, haastattelemani kriitikot puhuvat myös oman henkilökohtaisen kokemuksen ja näkemyksen tärkeydestä, ja siitä, kuinka oma identiteetti saa näkyä tekstissä. Myöskään ei käy kieltäminen, etteivätkö kriitikot yksimielisesti pyri arvostamaan ja kunnioittamaan taiteilijan työtä. Kuitenkaan tämä ei oitis tarkoita taiteilijan puolesta puhumista ja edustamista, vaan viisi kriitikkoa erikseen kertoo pyrkivänsä säilyttämään riippumattomuutensa ja lähes yhtä moni myös pyrkivänsä tietoisesti ottamaan etäisyyttä taidekenttään. Myöskään oman kokemuksen kautta kirjoittamisen ja oman persoonan näkymisen tekstissä ei ole tarkoitus korostaa kriitikon omaa identiteettiä. Useiden kriitikoiden puheesta saa sellaisen kuvan, että he kokevat, että oma kokemus on ainoa keino, jolla he voivat lähestyä taidetta, mutta tuo ”minä” on vain yksi monien joukossa ja sen tarkoitus on ruokkia muita näkemyksiä ja mielipiteitä.

Pohtiessaan vahvuuksiaan kriitikot puhuvat ennen kaikkea siitä, missä he ovat hyviä palvellakseen sanomalehden tavoitteita ja sitä kautta lukijaa. Sama näkyy myös kysyessäni kuvataidekriitikoiden kirjoittamisen tavoitteita: useammin kuin kerran mainitaan laajan yleisön palveleminen, informaation ja näkökulmien tarjoaminen, yhteiskunnallisen keskustelun herättely ja kantaaottavuus sekä kiinnostavasti ja ymmärrettävästi kirjoittaminen. Haastattelemieni kriitikoiden kertomat kirjoittamisen tavoitteet ja heidän kokemuksensa omista vahvuuksista ovat paljolti samoja kuin monet journalismin tavoitteista ja journalistien vahvuuksista. Jyrkiäisen (2008) tutkimuksessa toimittajat pitivät omina vahvuuksinaan kirjoittamista, nopeutta, luovuutta, monipuolisuutta ja ihmissuhdetaitoja (2008a, 21–22). Näistä kaksi ensimmäistä mainitsevat myös kuvataidekriitikot, ja mielestäni heidän puheensa ketteryudesta ja näkökulmien löytämisestä kielivät myös siitä, että he kokevat olevansa varsin luovia ja monipuolisia. Vaikka niin Jyrkiäisen haastattelemien toimittajien

kuin haastattelemieni kriitikoiden vahvuuksista löytyy paljon yhtäläisyyksiä, en koe niiden vertailua kovin merkittäväksi, sillä kyseessä on kaksi joukkoa yksilöitä, joiden työn päivittäiset rutiinit ja toimintamahdollisuudet ovat hyvin erilaiset. Lisäksi Jyrkiäinen puhuu yleistöimittajista; minä kulttuuriosaston kuvataidekriitikoista. Vielä kaiken lisäksi molemmissa kyse on ihmisten subjektiivisesta näkemyksestä omista vahvuuksista, ja esimerkiksi ulkopuolisella havainnoijalla saattaisi olla vahvuuksista täysin erilainen käsitys.

Hieman lähemmäs kuvataidekriitikoiden työnkuvaa, roolia ja asiantuntijuutta päästään kulttuurijournalistien kohdalla. Jaakkolan hahmottelema kulttuurijournalistin ihanne taitaa sekä kirjallisen ilmaisun, journalistisen ajattelun, erityisalan asiantuntemuksen että teknisen osaamisen (2010, 237). Jos ajatellaan edellä kuvattuja kuvataidekriitikoiden vahvuuksia ja myös heidän käsityksiään kuvataidekriitikoille välttämättömistä asiantuntijuuden osa-alueista, mielestäni haastattelemieni kriitikoiden käsitykset edustavat yllättävän hyvin ja jakaantuvat varsin tasaisesti kulttuurijournalismin asiantuntijuuden ydinalueelle. Vain tekninen osaaminen jää puutteelliseksi toimituksen ulkopuolisten avustajien osaamisessa, mutta toisaalta toimituksen ulkopuolella toimiessa tämä on täysin ymmärrettävää ja siitäkin huolimatta muutama kriitikko mainitsee teknisen osaamisen, muun muassa valokuvaamisen, merkityksen kasvaneen toimenkuvassaan. Jaakkola myös mainitsee, että asiantuntijakriitikot helpoiten harhautuvat osaamisen reuna-alueille ja syyllistyvät tiedolliseen snobismiin (2010, 238). Kuitenkaan mielestäni tätä käsitystä vastustaa haastattelemieni kriitikoiden laaja-alainen kulttuuri- ja taidekäsitys sekä selkeä tavoite ottaa lukija huomioon kritiikissä.

Alkuperäinen oletukseni oli, että haastattelemieni kaltaiset, toimituksien ulkopuolella työskentelevät asiantuntijakriitikot kokisivat merkittävästi eroavansa sanomalehtien kulttuuritoimittajista. Kuitenkaan suurin osa asiantuntijakriitikoista ei näe suurta eroa oman asiantuntijuutensa ja kulttuuritoimittajien asiantuntijuuden välillä. Haastatteleman kuvataidekriitikot mainitsevat vain oman kuvataiteen substanssiosaamisensa olevan laajempaa ja syvempää kuin kulttuuritoimittajilla yleensä – kuuluvathan he niihin ”*ekspertteihin*”, joiden ”*erikoisasiantuntemus on kuvataiteessa*” (H6). Kuitenkin mielestäni haastateltujen kokemus omista vahvuuksistaan kertoo siitä, että heidän asiantuntijuutensa ei ole sidottu pelkkään kuvataiteen tai edes kulttuurin asiantuntijuuteen, vaan että haastatellut kokevat, että heillä on asiantuntijuutta myös perinteisesti toimittajan asiantuntijuutena pidetyillä alueilla. Tämä käsitykseni vahvistuu entisestään, kun palaan kuvataidekriitikoiden työskentelytapoihin, kirjoittamisen tavoitteisiin ja vuorovaikutukseen toimituksen ja journalismin kanssa luvussa 6.2.

Vahvuus omassa persoonassa

Kuten luvun alussa huomioin, monet kriitikoiden mainitsemista vahvuuksista vaikuttavat pikemminkin henkisiltä, ihmisen luonteeseen ja käyttäytymiseen liittyviltä ominaisuuksilta kuin opiskelemalla tai työskentelemällä kerätyiltä tiedoilta tai taidoilta. Ominaisuuksiksi olen ajatellut kaikki sellaiset tekijät, jotka jollain tavalla liittyvät kriitikon persoonaan ja joista kriitikko puhuu luonnollisena osana omaa identiteettiään. Tällaisiksi voi ajatella kirjoittamiseen liittyvän *ketteryuden* ja *nopeuden* sekä oman taiteilijataustan mahdollistaman *taiteilijan näkökulman*, mutta myös yhden kriitikon mainitsevat *rohkeuden* ja *muiden ihmisten kunnioittamisen*:

En pelkää mitään enkä ketään, mutta tämä tarkoittaa myös sitä, että osaan kunnioittaa ihmisiä, kirjoittajia, samalla tavalla kuin niitä tekijöitä, joiden teokset ovat luupin alla. (H2)

Yksi kriitikko laski vahvuudekseen sen, että hän ei ”*nirsoile millekään työtehtäville*” (H1), jonka ajattelen myös ominaisuudeksi, koska tokaisu kertoo ennen kaikkea avoimuudesta, kaikkiruokaisuudesta töiden suhteen ja halusta oppia uutta. Näiden vahvuuksien lisäksi yksi kriitikko on myös sitä mieltä, että yleisesti hänen vahvuutensa on vahva läsnäolo ja osallistuminen. Mainitessaan nämä hän ei puhu kritiikistä vaan kirjoittamistaan kirjoista ja niihin liittyvästä työprosessista. Kuitenkin läsnäolo nousee esille myös kritiikin yhteydessä liittyen hänen omaan kokemukseensa taiteilijana:

Vahvuuteni varmastikin on, ilman omaa kehua, ihan kokemuksellisesti vuosikymmeniä toteutuneena se, että olen niin monissa ateljeissa käynyt ja läsnäolossa seurannut ja oppinut taiteilijoilta, miten tietyt asiat menevät, ja tietenkin oman prosessini kautta. Asun tällä hetkellä ateljeetalossa ja kun odotin tapaamistamme niin pari tuntia maalasini. Eli tämä antaa sellaisen spesiaalivahvuuden, ja myös inhimillistä minut – siinä ei olla pelkästään teoreettisen tai muodollisen, vaan tullaan... [-- S]elvästi se tuo siihen kriitikon työhön asiantuntemusta, kokemusta, varmuutta ja halua tehdä tätä työtä. (H4)

Monet ominaisuuksina pitämistäni vahvuuksista ovat haastattelemilleni kriitikoille myös keinoja erottautua muista kuvataidekriitikoista. Siinä missä kirjoitustaitoa tai taiteen tuntemusta oletetaan olevan kaikilla kriitikoilla, omaan persoonaan liittyvät vahvuudet tuntuvan antavan kriitikoille etulyöntiaseman suhteessa muihin kirjoittajiin:

[-- L]uulen, että meitä ei ole hirveän montaa sellaista kirjoittajaa tällä kentällä, jotka tekevät tarvittaessa sitä sillä tavalla, että menet aamulla lehdistötilaisuuteen ja juttu on neljältä toimituksessa valmiina. (H6)

Myös omasta luontaisesta rohkeudestaan puhunut kriitikko jatkaa heti perään tokaisemalla:

Täytyy sanoa, että Suomessa ei ole kovin paljoa taidekriitikoita ja hyviä varsinkaan. Kyllä me mahdutaan melkein viiteen tai kuuteen sormeen. (H2)

Kuten olen jo todennut, kuvataidekriittikkona työskentely tuntuu nousevan merkittäväksi osaksi kriitikon identiteettiä huolimatta siitä, että kyseessä on osa-aikainen työ, jossa palkkio maksetaan valmiista työstä, ei käytetystä ajasta. Toisaalta myös kriitikon identiteetti, joka on rakentunut opintojen, työskentelyn ja muun kokemuksen myötä, vaikuttaa selkeästi työskentelytapoihin ja käsityksiin, esimerkiksi siihen, millaisia asiantuntijuuden osa-alueita kriitikko pitää omina vahvuuksinaan. Yleisesti ottaen haastattelemani kriitikot ovat varsin suvaitsevaisia erilaisia kuvataidekriittikin muotoja ja tyylejä kohtaan. Useat heistä kokevat, että kuvataidekriittikkiä voi kirjoittaa hyvin monella tavalla, ja erilaiset näkökulmat ja painotukset vain rikastuttavat kuvataidekriittikin kenttää.

”Pelkästään hyvä silmä, joka kuvataiteilijalla tietenkin on, ei välttämättä riitä”

Hieman yllättävää kyllä, oikeastaan ainut kuvataidekriitikon asiantuntijuuteen ja omiin vahvuuksiin liittyvä kitka syntyy kuvataiteen ”*eksperttien*” (H6) kesken – taiteilijataustaisten ja akateemisesti taidehistoriaan ja -teoriaan perehtyneiden kuvataidekriitikoiden välille. Haastatteluaineistossani on havaittavissa selkeä mielipide-ero kolmen taiteilijataustaisen ja kahden akateemisella puolella työskentelevän kuvataidekriitikon välillä siitä, millainen asiantuntemus on kuvataidekriittikissä tärkeää. Kysymys on siitä, mitä kuvataiteesta tulee kertoa taide- ja kulttuurikriittikissä ja toisaalta millä perusteella kuvataidetta tulee arvottaa. Akateemisesti koulutetut painottavat historiallista kontekstualisointia, jonka kokevat vahvuudekseen, ja kuvataiteilijat kuvaavat taiteen tekniikoiden ja materiaalien käyttöä, joka kuuluu oleellisesti myös taiteilijana työskentelyyn:

Kyllä mielestäni tärkeää on osata kontekstualisoida. Pelkästään hyvä silmä, joka kuvataiteilijalla tietenkin on, ei välttämättä riitä. Tuntuu, että sen kompetenssin voi hankkia monella tavalla – olemalla aktiivinen ja harrastamalla paljon voi saada kompetenssia. Kyllä mielestäni akateeminen osaaminen ja opettajan tehtävät ovat tukeneet erittäin hyvin kriitikon tointa. Ei ole pakko tavallaan tehdä niitä pohjatöitä kirjoitusta varten, vaan ne pohjatiedot ovat jo olemassa. (H7)

[Taidetta] on niin vaikea sanallistaa. [-- A]mmattilainen näkee heti, millä tavalla se tehty, mitä siinä on käytetty, millä tavalla on käytetty värejä ja millä tavalla se värinkäyttö on muuttanut. Se osaa sanallistaa. Mutta joka ei ole itse tehnyt, ei osaa sanaistaa sitä. Koska taiteilijan koulutukseenhan kuuluu nämä muoto-opit ja väriopit ja kaikki nämä, että sitäkin kautta oppii kaikki nämä, tai viimeistään oman tekemisen kautta. Sanotaan, että varsinkin grafiikka, jossa on hyvin tarkat tekniikat, niin sitten pitää erikseen opiskella jonkun, mutta haluatko vaivautua? (H9)

Näkökulmien eroavaisuus näkyy selkeimmin kriitikoiden tavassa verrata omaa vahvuuttaan toisen puolen vahvuuteen. Sama ero painotuksessa näkyy myös kriitikoiden tavassa puhua arvottamisesta ja kirjoittamisen tavoitteista. Yleistettynä taiteilijataustaisten kuvataidekriitikoiden puheesta kuuluu

hieman selkeämmin kuin muilla tarve keskustella taiteilijan kanssa, tuoda esille taiteilijan näkökulmaa ja saada ihmisiä näyttelyihin. Yksi kriitikoista – joka mielenkiintoista kyllä on akateeminen tutkija ja omaa myös taiteellista tuotantoa – puhuu kulttuurikritiikistä ”palvelumuotona”:

Sillä voi olla myös todella paljon hyödyllisiä аспектеja juuri sille taiteilijalle – miten kehittää työskentelyä – ja tuo sitä perspektiiviä, että joku on antanut siitä ajastaan pohtiakseen taiteilijan moninaisia vaikuttimia ja valintoja, niin sillä tavalla se on tietynlainen palvelumuoto. (H1)

Myös arvottamisen näkökulma on taiteilijan palvelemisessa, mikä kuuluu saman kriitikon kommentissa:

Ennen kaikkea se, että taitelija saa siitä jotain irti, saa sitä kriittistä ruodintaa, mutta saa myös mahdollisesti jotain ehdotuksia tai palautetta ratkaisuihinsa, mitä on tehty ripustuksellisesti tai näyttelyn ajankohdan valinnassa. (H1)

Sen sijaan mielestäni muilla kuin taiteilijataustaisilla kriitikoilla arvottamisen ja kirjoittamisen tavoitteiden näkökulma on pikemminkin ulospäin kohti taiteen yleisöä: auttaa ihmisiä lähestymään taidetta, taiteilijan tavoitteiden ymmärtäminen ja avaaminen yleisölle, keskustelun herättely yhteiskunnallisista asioista sekä lukukokemuksen mielenkiintoisuus.

Varsinkin taiteilijana työskentelevät kuvataidekriitikot korostavat oman taustansa suomaa erityisasiantuntijuutta taiteeseen. Kahden taiteilijataustaisen kuvataidekriitikon puheenvuorosta saa sellaisen kuvan, että he kokevat kuvataidekriittikkona työskentelyn taiteilijoita voimaannuttavana toimintana. Toinen puhuu mahdollisuudestaan ”ottaa sitä tilaa itselle” (H3) ja toinen taiteilijoiden tehtävästä puhua taiteesta:

Kun suuri osa kriitikoista on journalisteja tai taidehistorioitsijoita, tai ollut teorioiden puolella, mutta taiteilija taas tietää tämän asian, miten se tulee, miten taide tapahtuu, niin taiteilija voi sanoa sen. Se on mielestäni taiteesta kirjoittavan taiteilijan alue. Varsinkin tällä hetkellä kun ruumiillisuus tai kun on karsittu kaikki tontut, keijut ja jumalat pois, että kaikki tulee kuitenkin [sydäimestä]. Kuka siitä tietää paremmin sitä, kun taiteilija itse. [--] 1800-luvullahan koko ajan taiteilijat kävivät tällaista keskustelua. Nyt on taas ruvettu kirjoittamaan, ja se mielestäni kuuluu tähän. Taide ei ole enää sillä lailla jonkun autoritäärisen kriitikon tai tällaisen lehtikriitikon teilauksen varassa, vaan siinä on muita polkuja. (H9)

Tällainen tapa korostaa taiteilijan asiantuntijuutta ja näkökulmaa johtuu varmasti osakseen siitä, että taitelijakriitikot tietävät, että ”taiteilijat ovat sellaisessa asemassa, että he odottavat, että heistä sanottaisiin jotain, siihen latautuu niin paljon, että sanotaanko jotain omasta näyttelystä” (H3) – kuten yksi taiteilijakriitikoista muotoilee. Tällöin ehkä kriitikolla on halu keskittyä taiteilijan tekniikkaan ja kehitykseen mieluummin kuin mennä kovin syvälle historiallisiin tai yhteiskunnallisiin kehityskulkuihin ja merkityksiin. Toisaalta uskon myös, että taiteilijakriitikon

näkökulman korostaminen on vastaveto historialliselle kuvalle kuvataidekriitikosta:

”*hirmukriitikoista*” (H3), joka taiteen käytännöt ja nykytilanteen unohtaen arvottavat taidetta esteettis-filosofisten arvojen pohjalta nojaamalla erityisiin taitoihinsa, erikoistuneeseen tietoonsa, laajaan kokemukseensa ja valistuneeseen herkkyyteensä aistia taiteen objekteja (Jaakkola 2015, 118). Tilan haltuunottoon viittaa myös se, että kriitikko uskoo taiteilijataustaisten kriitikoiden yhä kuuluvan vähemmistöön kuvataidekriitikoiden ryhmässä – tosin esimerkiksi omassa aineistossani viidellä yhdeksästä kuvataidekriitikoista on omaa taiteellista tuotantoa.

Loppujen lopuksi kaikki haastatteleman kriitikot peilaavat omia vahvuuksiaan päivälehdessä vaatimuksiin kritiikkitekstillemme. Tietenkään journalismin ja toimituksen vaatimukset tai tavoitteet eivät ole yleispäteviä tai kaikkien yhteisesti jakamia. Harvoin niitä on yritetty kirjata systemaattisiksi ohjeistuksiksi, lukuun ottamatta joitain hahmotelmia toimitusten tyylikirjojen tai Journalistiliiton periaatteiden muodossa. Kyse onkin ennen kaikkea siitä kuvasta, joka kriitikoille on muodostunut journalismin ja toimitusten vaatimuksista omalle työlleen ja tekstilleen. Pohtiessaan omia vahvuuksiaan journalismin kentällä kaikkien kriitikoiden puheessa merkittäväksi nousee kyky taidehistorialliseen, historialliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstualisointiin, koska he tuntuvat kokevan, että tällaista kontekstualisointia sanomalehdessä julkaistavalta tekstiltä vaaditaan ja siihen suuntaan heidän tulee kehittyä.

5.3. Vajavaisuus omasta osaamisesta ja halu oppia uutta

En ole mitenkään valmis siinä, miten osaan arvottaa taidetta. Se on sellainen alue, jolla en usko, että kukaan tulee siinä ihan valmiiksi. Jos luulee olevansa siinä jotenkin valmis, niin on pöyhkeä ja joutaisi mennä miettimään asioita uudelleen. (H8)

Kuvataidekriitikon asiantuntijuuden kartuttaminen näyttäytyy loppumattomana oppimisprojektina niin taiteen ja yhteiskunnan tuntemisen kuin kirjoittamisen suhteen. Päälimmäisenä kuvataidekriitikoiden haastatteluista jää mieleen heidän halunsa oppia uutta ja jatkuvasti laajentaa osaamistaan. Toisaalta tämä halu jatkuvasti ylläpitää ja laajentaa omaa asiantuntijuutta johtaa samalla siihen, että haastatteleman kriitikot myös yhtenäen pohtivat oman osaamisensa rajallisuutta. Kysyessäni kriitikoiden asiantuntijuuden heikkouksista tai osaamisalueista, joissa he kokevat tarvitsevänsä lisätietoa tai kehittymistä²⁶, vastaukset jakaantuvat kahtaalle: toisaalta kriitikot

²⁶ Kysymyksenasetteluni vaihteli haastattelusta toiseen, esimerkiksi ”Mitkä osaamisalueista ovat heikkouksiasi?”, ”Missä koet, että sinulla on kehitettävää tai koet tarvitseväsi lisätietoa?” tai ”Mitä osa-alueita olet pyrkinyt aktiivisesti kehittämään?”. Näiden vastausten perusteella olen koonnut taulukon niistä asiantuntijuuden alueista, joissa kuvataidekriitikot kokevat, että haluavat kehittyä tulevaisuudessa.

haluavat oppia yhä enemmän kuvataiteen historiasta ja pysyä ajan tasalla muutoksista tämänhetkisellä taidekentällä ja toisaalta he haluavat kehittyä kirjoittajina.

Taulukko 7 Omat kehittämisaalueet

	Tiedot	Taidot	Ominaisuudet
Omat kehittämisalueet	Taidehistoria (2)	Kirjoitustaito: ”[Kirjoittamisessa] ei ole koskaan valmis.” (H4) (3)	Syvällinen yhteiskunnallinen ajattelu
	Taideteoria ja taiteen tutkimussuuntaukset (2)	Ilmaisu: ”Yritän kehittää kykyäni ilmaista asioita sanallisesti.” (H6)	Taiteen muutoksen ja kehityksen ymmärtäminen
	Tämänhetkinen taide (2)		Rohkeus
	Taiteen tekniikat ja materiaalit	Ilmaisurepertuaarin laajentaminen ja	
	Journalismin toimintatavat	kielellinen notkeus	
	Itselle vieraat taiteenlajit	Kontekstualisointi	
	Kansainväliset näyttelyt ja kansainvälinen taide		
	Värien ymmärtäminen		

”Nykytaide on niin monialaista”

Yleisesti kehittämiskohteista ehdottomasti eniten mainintoja haastattelemltani kuvataidekriitikoilta saavat taiteen ja taidehistorian tuntemus. Viisi kuvataidekriitikoista sanoo haluavansa kehittää taiteen tuntemustaan jollain tavalla. Kuitenkin he tuntuvat nostavan esiin erilaisia puolia kuvataiteesta: Yksille tärkeää on tietää yleisesti nykyistä enemmän *taidehistoriasta*, toisille *taideteorioista ja taiteen eri tutkimussuuntauksista* sekä toisille *tämänhetkisestä taidekentästä ja sen toimijoista*. Yksi mainitsee erityisesti *itselle vieraat taiteenlajit*, jotka eivät tällä hetkellä kuulu oman asiantuntijuuden ydinalueelle, kuten esimerkiksi valokuvataiteen tai ääni-installaatiot hänen tapauksessaan. Toinen taas haluaa tulevaisuudessa paneutua *kansainvälisiin näyttelyihin ja taiteeseen*, joihin hän kokee, että suomalaiset kuvataidekriitikot eivät tarpeeksi paneudu tällä hetkellä. Yhdelle kriitikolle tärkeää olisi oppia lisää *taiteen tekniikoista ja materiaaleista*, jotka eivät kuulu hänen oman osaamisensa ydinalueeseen:

Jos tuntuu siltä, että haluaisi jotenkin sanoa jotain siitä taidosta, millä joku teos on tehty, niin sitten voi olla, että ei riitä se tietämys siitä ihan täysin... että pystyisi

analysoimaan tai edes kertomaan lukijalle, joka on sitten ehkä juuri siinä kohtaa ammattitaitosempi, että mistä on kyse. (H5)

Varsin yksityiskohtaisesti yksi kriitikoista kertoo juuri tällä hetkellä paneutuvansa värien ymmärtämiseen, muun muassa värien kuvailuun käytettyyn sanastoon kirjallisuudessa. Yksi kriitikko on myös sitä mieltä, että eräs tärkeä ominaisuus, jota hänen tulisi kehittää, on ymmärrys siitä, että taide muuttuu ja kehittyy kaiken aikaa – pyristellä irti omasta taustastaan ja sen tuottamista olettamuksista:

Sain ponnistusvoimani ideologisesta 70-luvusta, ja on pitänyt ravistella itseäni irti, esimerkiksi kuinka minut on aivopesty ajattelemaan, minkälaista rätinheiluttelua informalismi on, ja siitä pitää kasvaa ulos ja kyseenalaistaa se. (H4)

Kyseisen kriitikon mukaan juuri tämä on yksi tietoista oppimista ja siinä kehittymistä vaativa asia. Niiltä osin kuin *kontekstualisoinnilla* tarkoitetaan viittausten luomista taiteen historiaan ja maailmaan, myös tämän taidon kehittämisen voi nähdä haluna kehittää kuvataiteen tuntemusta. Yksi kriitikko myös kritisoi yleisesti suomalaista kuvataidekritiikkiä Suomi-keskeisyydestä ja paikallisuuden liiallisesta korostumisesta varsinkin maakuntalehtien kuvataidekritiikissä. Hän ei puhu oman osaamisensa vajavaisuudesta, mutta mieltää, että suomalaisessa kuvataidekritiikissä ei olla tarpeeksi tietoisia siitä, mitä muualla tapahtuu. Kyseinen kriitikko pyrkiikin itse aktiivisesti seuraamaan kansainvälisiä ja varsinkin anglosaksisia kuvataidekritiikkejä ja -keskusteluja:

Sellaisen lukeminen on täällä muistuttaa siitä, että maailma on mutkikkaampi, monimutkaisempi ja laajempi paikka. Seuraan lähinnä brittiläistä ja amerikkalaista – luen Guardiania ja New York Timesia, ja säännöllisesti New Yorkeria, koska lehden kriitikko on ehkä maailman paras taidekirjoittaja. Nämä ovat hirveän tärkeitä, koska sieltä tulee ideoita ja toisenlaisia näkökulmia, ettei jää tähän omaan lammikkoon. (H6)

Kriitikoiden tunne puutteellisista tiedoista taidekentällä syntyy suurelta osin taidemaailman monimuotoisuudesta ja jatkuvasta muutoksesta. Taiteeseen itseensä ja taidekenttään sisältyy vahvasti ajatus innovatiivisuudesta, uuden luomisesta, erilaisuudesta ja kyseenalaistamisesta. Kriitikot joutuvat alinomaan suhteuttamaan ja kyseenalaistamaan uutta tietoa ja taiteen uusia muotoja aiemmin kokemaansa ja lukemaansa, ja myös toisinpäin. Kriitikoiden taustasta ja erikoistumisesta kysyessäni käy ilmi, että monet haastattelemistani kriitikoista kokevat läheisimmiksi varsin perinteiset taiteenlajit, kuten maalaustaiteen, taidegrafiikan ja piirrostaiteen. Toisaalta moni kertoo olevansa kiinnostunut nykyvalokuvasta ja nykytaiteesta, mutta nämäkin taiteen osa-alueet laajassa mielessä kattavat lähes koko 1900-luvun taiteen. Usea kriitikoista kertoo epävarmuudestaan käsitellä ja arvioida uusia taidemuotoja, jotka yhdistelevät erilaisia medioita ja välineitä, kuten videoinstallaatioita tai äänitaidetta. Kaikki kriitikot ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että päivälehtikriitikon ei ole mahdollista erikoistua vain omimmiksi kokemiinsa taiteenlajeihin, vaan

arvioitavaksi voi tulla niin historiallisia näyttelyitä kuin kokemuksellisia multimedialistalloja ja niistä kaikista on kyettävä kirjoittamaan:

Tiedän, että esimerkiksi valokuvataide, josta joutuu yhtälailla kirjoittamaan, siinä esimerkiksi googlaan paljon enemmän, koska tiedän ihan selvästi, että en tunne sen välineen perinnettä niin hyvin enkä välttämättä automaattisesti itse tiedä, mihin joku viittaa tai liittyy tai on jatkumoa toiselle. Sittenhän sitä joutuu yhtälailla kirjoittamaan vaikka muotoilusta tai designista aina välillä, eikä se minua haittaa, koska olen minä sen verran seurannut niitä asioita, mutta se on erilaista kirjoittamista vähän. [--] Se on enemmän ehkä yleisellä tasolla, koska oma aiheen asiantuntemus on vähän pinnallisempaa. [-- K]oska nykytaide on niin monialaista, että yhtä hyvin vaikka äänitaidetta – minkälaisista erikoistuntemuksista se oikeasti vaatii, että voisi kirjoittaa näyttelystä, joka on äänitaidetta. En ole joutunut tilanteeseen, mutta kyllähän se oikeasti pitäisi tietää ihan jostain eri asioista, joista itse tietää. Jos joutuisi kirjoittamaan, niin asioista voi selvittää, tilanteista voi selvittää omat rajansa tunnustaen. Tuleehan niitä aika hankaliakin – että jaa, mitä tästä osaan sanoa. (H3)

Edellisestä haastattelun puheenvuoroista käy hyvin ilmi, että oman tietämyksen vähäisyys merkitsee sitä, että kriitikot joutuvat mahdollisesti käyttämään enemmän aikaa työskentelyyn sekä muokkaamaan työskentelytapojaan ja kirjoittamistyyliään. Usea kriitikko mainitsee, että erityisesti oman kykynsä arvottaa itselle vähemmän tuttua taidemuotoa joutuu punnitsemaan tarkkaan joka kerta:

[-- E]i ainakaan halua mitään ehdottomia määrittäyksiä siitä, onko tämä mitä tai onko laadukasta taiteen kentässä, tehdä. Ehkei tällaista kvaliteettijuttua tee, vaan väistelee, mutta nykykriitikki antaa siihenkin mahdollisuuden. (H4)

Toisaalta kriitikoiden vastauksista käy ilmi, että päivälehtikriitikolle huomattavasti tärkeämpää kuin taidehistorian tai -teorioiden syvätuntemus olisi kyky kontekstualisoida ja liittää taide laajoihin yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Kriitikoiden mukaan tämä onnistuu myös monesta itselle vieraasta taidemuodosta, ja yksi kriitikoista kutsuukin ”siksi journalistiseksi tavaksi” (H9).

Sanomalehden ja sen lukijoiden näkökulmasta taiteenkäsittely ”ihmisyyden kautta” (H8) saattaa olla riittävää ja hyvinkin mielenkiintoista, mutta kuitenkin kuvataidekriitikot ovat huolissaan päivälehtikritiikin puheyhteydestä taidemaailmaan:

[-- K]yllähän [kulttuuritoimittajat] aina jonkun kulman ottavat siihen toimittajan ammattitaidolla. Kyllä he sellaisen mielenkiintoisen näkökulman ja ihmisyyden kautta kiinnostavia kulmia voivat nostaa, mutta se voi olla ihan joku muu juttu kuin se, mikä voisi olla sen taiteen tekemisen kannalta. (H8)

Ainakin taidekentällä taiteilijan ja taiteen katsojien välinen puheyhteys koetaan tärkeäksi taiteen kehitykselle, ja tässä prosessissa keskeistä on ollut arvottaminen ja nykyäänkin ainakin arvottamiseen liittyvä taiteilijan töiden ja tuotannon liittäminen taiteen sisäisiin kysymyksiin ja prosesseihin (Jaakkola 2015, 120–121) – ”valtavirtaan, uusiin näkökulmiin ja toisinajatteluun” (H1), kuten yksi haastattelemani kriitikoista sanoo. Näin ollen haastattelemini kriitikoiden tunne

siitä, että omat tiedot ovat puutteelliset taiteen alueella, ja heidän halunsa kehittää taidekentän tuntemusta asiantuntijuudessaan kumpuavat luultavasti enemmän halusta palvella taidekenttää ja taiteilijaa kuin sanomalehteä ja lukijoita. Lisäksi puutteellisuus omissa tiedoissa tuntuu olevan kovin suhteellista, sillä kysyessäni, kuinka kriitikot kokivat eroavansa kulttuuritoimittajista tiedoiltaan ja taidoiltaan, monen kriitikon mielestä juuri kuvataiteen – joko historian tai käytännön – syvällinen tunteminen on tärkein se tekijä:

Eroan varmaan siinä, että minä kuulun näihin ekspertteihin. Erityisasiantuntemukseni on kuvataiteessa, ja tunnen sitä aluetta syvällisemmin kuin nämä toimittajat tuntevat. (H6)

Samasta asiasta kertoo myös se, että alue, jolla yksi kriitikko kokee asiantuntijuutensa vajaan, on *syvällinen yhteiskunnallinen ajattelu*, jonka hän näkee vastakkaisena omalle vahvuudelleen, eli kulttuurin ja taiteen tuntemiselle:

Olen enemmän nimenomaan niiden kuvallisten kulttuurien ymmärtäjä. Sitten kun se menee liiaksi teorian puolelle tai esimerkiksi poliittiselle puolelle – vaikka puhumaan jostain suurista, painavista asioista – niin se on jo todella etäällä siitä, mitä koen omaksi vahvuusalueekseni, mutta sellaisia kriitikoita on ja arvostan ja ihailen heitä. (H1)

Yhden kriitikon puheenvuoro ei liity hänen omiin heikkouksiinsa kuvataidekriittikkona. Itse asiassa kyseinen kriitikko näkee itsensä vastakohtana kyseiselle heikkoudelle. Hän kokee, että liian monelta kuvataidekriitikolta puuttuu *uskallusta* astua mukavuusalueensa ulkopuolelle, journalistiseen ajatteluun ja toisaalta myös taitoa toimia journalismin kentällä – he ovat liiaksi kiinnittyneitä taidekenttään nähdäkseen sen ulkopuolelle:

Suurin osa juuri näistä kuvataidekriitikoista on kuvataidekriitikoita, eivätkä tavallaan uskalla ottaa sitä... Jos on vaikkapa porkkanapelto ja sitä pitäisi harventaa, niin he eivät uskalla ottaa sitä hyppyä pois siitä ja ottaakin ihan kokonaan uudenlainen näkövinkkeli. (H2)

Tämä on sikäli mielenkiintoinen mielipide, kun ottaa huomioon, että varsin moni kriitikko esimerkiksi kokee vahvuudekseen kirjoittamisen ja myös muita journalistiseen työskentelyyn liittyviä taitoja. Lisäksi lähes jokainen kriitikko on päätenyt kriitikontoimeensa juuri uskalluksensa ja omatoimisuutensa johdosta. Kuten yksi kriitikko asian ilmaisee:

Voi sanoa, että joku sykähtää tulevan kriitikon sisimmässä ja hän ottaa sen ratkaisevan askeleen. Sitten hän yhtäkkiä huomaa olevansa siinä vaiheessa, että ensimmäinen kritiikki ja toinen ja sitten siitä tulee osa [itseä]... Vaatii sellaisen rohkeuden lähteä pikkuisen sivuun. (H4)

”Kirjoittamisessa ei ole koskaan valmis”

Toinen selkeä alue, jolla kuvataidekriitikot omien sanojensa mukaan haluavat kehittyä tulevaisuudessa, on kirjoittaminen. Kirjoittaminen jakautuu *kirjoitustaitoon*, joka mainitaan kolme kertaa ja *ilmaisuun*, joka mainitaan kerran – tosin kriitikko on yksi kirjoitustaidon esille nostaneista kriitikoista. Lisäksi yksi kriitikko puhuu *ilmaisurepertuaarin laajentamisesta ja kielellisestä notkeudesta*, millä hän tarkoittaa kielen ja ilmaisun kehittämistä niin, että ”säilyisi sellainen elävä kieli, ettei vaan alkaisi käyttää jatkuvasti samaa fraseerausta” (H1). Yhteensä neljä kriitikkoa kertoo halustaan kehittyä kirjoittajana ja aikeistaan aktiivisesti kehittää kirjoitustaitoaan.

Tuntuu ehkä hieman ristiriitaiselta, että aineistossani on lähes yhtä monta kriitikkoa, jotka kertovat tarpeestaan kehittyä kirjoittamisessa, kuin aineistossa on kriitikoita, jotka mainitsevat kirjoittamisen omaksi vahvuudekseen. Suurilta osin nämä kriitikot ovat vieläpä samoja kummassakin tapauksessa. Kuten on jo aiemmin käynyt ilmi, haastattelemissani kuvataidekriitikoissa on paljon henkilöitä, jotka pitävät kirjoittamista tärkeänä osa-alueena päivälehtikriitikon asiantuntijuudessa. Ehkä parhaiten kriitikoiden kirjoitus- ja ilmaisutaitolle antamaa arvoa kuvaa se, että esimerkiksi yhden kriitikon tärkein tavoite tai pyrkimys kuvataidekriittikkona on henkilökohtainen kehittyminen kirjoittajana. Osalle haastatelluista tarve kirjoitustaidon kehittämiseksi suhteutuu siis kirjoittamiselle asetettuihin tavoitteisiin. Kriitikoiden tekemä maininta kirjoittamisesta kehityskohteena ei tarkoita, etteivätkö he koe olevansa kirjoittajina jo varsin kykeneviä, vaan sitä, että monet heistä ovat kiinnostuneita juuri kirjoittamisesta ja siinä kehitymisestä.

Kirjoittamiseen ei ole varsinaista muodollista pätevyyttä olemassa, mikä merkitsee, että taito tulee hankkia itsenäisesti ja, koska kaikki haastatteleman kriitikot yhtä lukuun ottamatta ovat koko kuvataidekriittikkouransa työskennelleet freelancereina, täytyy heidän myös itsenäisesti pitää yllä kirjoitustaitoa:

Se on ehkä asia, jonka voi omaksu monelta kulttuurin alalta, muiden kirjoituksista, lukemalla paljon, kirjoittamalla paljon ja pitämällä sitä taitoa jollain tavalla yllä muillakin elämän aloilla. (H1)

Jos kirjoittaa koko ajan yksikseen, niin kyllähän sitä kalkkeutuu. Tällainen kriittinen asenne tai uusi näkökulma on aina hyvä. Vaikka tehdään niin sanottua luovaa kirjoittamista, sen sijaan, että tehtäisiin asiatekstiä. Kirjoittaminenhan on todella mielenkiintoista, vaikka ei kirjoittaisi lehteenkään. (H9)

Kriitikoiden joukossa on monta, joille juuri kirjoittaminen on tärkeä asiantuntemuksen osa-alue ja jotka myös muissa töissään kirjoittavat paljon. Kuitenkin tämän lisäksi, kaksi kriitikoista kertoo hankkineensa asiantuntemusta hakeutumalla kirjoittamisen lisäkoulutukseen – toinen luovan kirjoittamisen ja toinen erityisesti taidekriittikkiin paneutuvaan kirjoittajatyöpajaan:

Se oli todella hyvä, koska siinä tuntui saavan sellaista apua, mitä ei, kun oli tavallaan ajautunut tähän toimenkuvaan, niin ei ollut saanut aiemmin. Hieman sen jälkeen, kun oli jo aloitellut tämän toiminnan, niin pääsi vielä kouluttautumaan aiheessa. Se oli tärkeää. Sai olla yhteyksissä muiden alalla toimivien ihmisten kanssa. Ennen kaikkea sai uutta näkökulmaa siihen hommaan, kirjoitustaitoa. (H1)

Kriitikoiden haastatteluista käy myös ilmi, että pitääkseen yllä omaa asiantuntemustaan ja saadakseen uusia ideoita omaan kirjoittamiseen kriitikot lukevat muiden kulttuurinalojen ja toisten kuvataidekriitikoiden kritiikkejä. Seitsemän kriitikkoa mainitsee erikseen arvostavansa erityisesti muilta kriitikoilta ja toimituksesta saamaansa ohjausta ja vertaistukea kirjoittamiseen sekä kritiikkiä omista kirjoituksistaan:

Kun hän on kuitenkin arvostettu toimittaja ja sellainen alalla pitkään ollut – aika vahvat mielipiteetkin varmaan – kyllä se oli tärkeätä, että hän sitä palautetta antoi. Hän oli sellainen mentori siinä ja valoi uskoa, että älä anna periksi. (H8)

Kyllä saan [lehdestä] ja päätoimittajilta välillä hirveän hyvää palautetta, mikä on mielestäni tärkeää – tulee suoraa palautetta, että sinulla oli todella hyvä juttu. On kiva, kun sen kuulee ihan sieltä päätoimittajatasolta – ovat päättäneet lukea juttuni ja tykänneet siitä niin paljon, että ovat päättäneet lähettää viestin. (H6)

Kukaan kriitikoista ei kerro heikkoudekseen journalistista kirjoittamista eikä koe tarvitsevansa lisäkoulutusta journalistisessa kirjoittamisessa – ainakaan näillä sanoilla. Yksi kriitikko mainitsee heikkoudekseen *journalismin toimintatavat*, mutta tarkoittaa tällä sitä, että hän ”[on] lähettänyt sen jutun ja sillä sipuli” (H9). eli että hänen ei ole koskaan tarvinnut käsitellä raakatekstiä julkaistavaksi jutuksi. Toisaalta neljä kriitikkoa kiittelee toimittajia ja toimituksen esimiehiä saamastaan perehdytyksestä journalistiseen kirjoittamiseen aloittaessaan kuvataidekriitikkona, mikä osoittaa, että he arvostavat saamaansa opastusta journalistiseen kirjoittamiseen. Kysyessäni kriitikoiden osaamisesta ja halusta laajentaa kirjoitusrepertuaariaan muihin journalistisiin tekstityyppeihin käy ilmi, että moni kriitikoista kirjoittaa jo nyt myös muunlaisia tekstejä joko työnantajasanomalehteensä tai muihin julkaisuihin. Vaikka kriitikot vaikuttavat varsin ennakkoluulottomasti tarttuvan uudentyyppeihin kirjoitusmahdollisuuksiin, paistaa muutamasta vastauksesta läpi kriitikon asennoituminen journalistiseen kirjoittamiseen ja toisaalta kokemuksen puute:

Taiteilijahaastattelut sujuvat oikein hyvin. Kolumnit ovat haastavia. Ne ovat huomattavasti vaikeampia kuin kirjoittaa kritiikkiä tai tehdä taiteilijahaastatteluja. [--] Minulla on taipumus ajatella asioita toisaalta ja toisaalta, ja ei käy sitten kolumneissa sellainen ajattelu. Se on panta halki, poikki ja pinoon, ja tokihan se on kolumnin lajityyppikin. Senhän pitää herättää keskustelua. Jos kovin ympäröivästä pyörittelen ympäriinsä, niin kukapa siitä keskustele. Sen arvo on tavallaan siinä keskustelun herättämisessä, ja vähän pitäisi uskaltaa ärsyttääkin. Se on vähän sellainen alue, jolla en tunne oloani ihan mukavaksi. (H8)

Sellainen uutisjuttuhan karrikoiden perustuu taiteilijan antamiin lausuntoihin lehdistötilaisuuksissa ja A4:en, jonka instituutio on tuottanut, joista sitten äkkiä tempaistaan juttu kasaan. Ei siinä mitään vikaa ole, mutta kuitenkin haluaisin päästä vähän enemmän sinne tulkinnan puolelle. Lisäksi en ole kuitenkaan niin nopea kirjoittaja, vaan mieluummin vietan aikaa sen tekstin kanssa. Uutismediassahan se nopeus on valttia. Seuraavan päivän lehdessä täytyy olla kunnolla kirjoitettu juttu. Totta kai se johtuu myös siitä, ettei ole päätoiminen – minähän olen tehnyt tätä aina sivutoimisesti. (H7)

Toisaalta haastatteleman kriitikot ilmaisevat myös toisenlaisia näkemyksiä omista taidoistaan journalismin kentällä. Yksi kriitikko esimerkiksi uskoo valmiuksiensa olevan hyvät, koska hän kokee olevansa ”nopea ja ketterä kirjoittaja” (H1) ja erilaiset kirjoittamisen tavat palvelevat toinen toistaan. Kriitikoiden suhde journalistiseen työskentelyyn on hieman ristiriitainen: toisaalta kaikki kriitikot ovat monella tapaa omaksuneet journalistiset toimintatavat ja periaatteet, mutta osa heistä selkeästi kokee, että he toimivat journalismin ulkopuolella ja että heidän vaikuttamis- mahdollisuutensa journalismin kentällä ovat hyvin vähäiset. Jatkan aiheesta luvussa 6, koska luonnollisesti journalismin opiskelijana minua kiinnostaa kuvataidekriitikoiden osaaminen journalismin kentällä ja heidän suhteensa journalismin toimijoihin.

”Se on milloin mikäkin, mistä tuntee itsensä vajaaksi”

Niin kuin olen sanonut, että milloin tahansa voi mennä, hetkenä jolloin ei ole muuta tekemistä, vaikkapa New Yorkiin – minäpäns menen katsomaan gallerioita ja avaan tuon, ja yhtäkkiä olet tsekkaamassa, mitä siellä tapahtuu. On niin monenlaista se, miten voi kehittyä ja kasvaa ja olla. (H4)

Kysyessäni kriitikoiden erikoistumisesta jokainen haastatteleman kriitikko kykenee vaivatta nimeämään itselle mieluisimmat ja tutuimmat taiteenalat. Varsin perinteisten ja laajojen kuvataiteen osa-alueiden, kuten maalaustaiteen, taidegrafiikan, piirustuksen, valokuvan ja nykytaiteen, lisäksi kriitikot kokevat omaavansa erityistä asiantuntijuutta sellaisissa kysymyksissä kuten taiteen instituutiot, näyttelyn ripustus ja rakenne, tilallisuus sekä taiteen kosketuspinnat yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Lienee kuitenkin selvää, että nykyisessä raja-aidattomuutta, monimuotoisuutta ja jatkuvaa muutosta uhkuvassa taidekentässä kaikkien taiteenlajien tunteminen ja tuon tiedon ylläpito ei ole edes mahdollista. Kriitikoiden puheenvuoroista käy hyvin ilmi heidän asennoitumisensa asiantuntijuuden vaillinaisuuteen: toisaalta he voivat pyrkiä kaiken aikaa kehittämään sitä, mitä he eivät osaa, ja toisaalta olla ylpeä siitä, minkä he taitavat:

Jos on sellainen suhtautuminen, että on vähän arka ja pelokas, joka varmasti monella nuorella kriitikolla tulee vastaan ensimmäisenä – että miten minä tähän suhtaudun. Se on sellainen kynnys, joka helposti ylittyy, jos itse on kiinnostunut asioista. Silloin ei ole mitään väliä, vaikka huomaisi, että en minä tästä nyt saa ihan kiinni, mutta voin

tulla toisen kerran katsomaan ja katsoa vähän niitä taustoja, että mihinköhän tämä kuuluu. (H2)

Yksi vaara, jota kukaan ei varmaan pysty ihan täysin välttämään, koska tämä tiedon määrä on loputon ja se tulee erilaisessa muodossa ja kiehuu, mikä ajassa liikkuu, on se, että tuntee kivuliaasti olevansa aina vajaa, ja ei sekään hyvä ole. Saarikoski teki kotiviiniä vanhana juoppona, ja jotain meni pieleen, niin hän kirjoitti päiväkirjaansa, että pitäisihän minun tämä edes osata. Aivan samalla tavalla kriitikko voi olla jostain asiasta itsensä kanssa samaa mieltä, että osaanhan minä nyt tämän ja tiedänhän minä tämän. (H4)

Huolimatta siitä, että kuvataidekriitikot ovat tietoisia asiantuntijuutensa vaillinaisuudesta kuultaan monien puheesta myös luottamus ja ylpeys omaan tekemiseen. Tällainen asennoituminen kumpuaa varmastikin kuvataidekriitikolta vaadittavan asiantuntijuuden kahtiajakaisuudesta ja laajuudesta – keltään tuskin voi olettaakaan tällaisen kentän täydellistä hallintaa.

Vaikka suuri osa haastattelemistani kriitikoista kokee vajavuutta omissa taidoissaan, suhtautuvat he tähän enemmän mahdollisuutena kuin hidasteena. Keskustelussa erikoistumisesta ja omimmista taiteen osa-alueista tärkeimmäksi nousi oman mukavuusalueen rajojen ylittäminen:

kuvataidekriitikon työssä välttämätöntä, mielenkiintoista ja hedelmällistä on kirjoittaa taiteenlajeista, jotka eivät ole oman osaamisen ydinalueella. Ensinnäkin päivälehtikriitikon erikoistuminen joihinkin tiettyihin taiteenlajeihin on yksimielisesti kriitikoiden mukaan mahdotonta Suomessa, koska tällä hetkellä kriitikot ovat useimmiten sitoutuneita yhteen lehteen ja tällöin kirjoitetaan laajasti kaiken tyyppisistä paikallisista näyttelyistä. Toisekseen taiteesta laajasti kirjoittaminen mahdollistaa kriitikoiden mukaan sen, että oma mielenkiinto säilyy ja oppii jatkuvasti uutta:

Yksi asia, mikä pitää virkeänä, on se, että yrittää kirjoittaa sellaisista asioista, joita ei ymmärrä. Siitähän lähdin aikoinaan liikkeelle, että en ymmärtänyt tai halusin ymmärtää joitain asioita paremmin kuin ymmärsin niitä vain katsomalla. Sitten lähdin pohtimaan niitä lukemalla ja kirjoittamalla. Siitä seurasi se, että edelleen otan mielelläni kirjoitettavakseni sellaisia asioita, jotka ovat varsinaisen ydinosaamiseni marginaalissa, ja taiteilijoita, jotka ovat tavalla tai toisella toisenlaisia. (H6)

Kun suurimman osan aikaa vietän aikaa nykytaiteen parissa, niin on hirvittävän hauskaa mennä katsomaan jotain kustavilaista taiteilijaa, joka maalaa tulipaloja. Se on se, miten hoidat sen homman – siitä tulee haaste, ja sen haasteen ratkaiseminen tuottaa hyviä ideoita ja ajatuksia. (H6)

Kuvataidekriitikoiden tunne oman asiantuntijuuden vajavaisuudesta näyttäytyy useimmiten myönteisenä, nimittäin haluna oppia uutta. Toki tämä voi osaltaan johtua myös kysymyksenasettelustani. Kuitenkin mielestäni yleisestikin kriitikoiden puhetta leimaa heidän henkilökohtainen pyrkimyksensä hankkia ja ylläpitää omaa asiantuntemusta jatkuvasti. Esille nousee erityisesti oman aktiivisuuden, valppauden ja toiminnan tärkeys oman asiantuntijuuden ylläpidossa:

Kaikessa työssä pitää olla halu uuden ammentamiseen ja oppimiseen. Taidekoulussa sanon, että olkaa valppaita, eli kun tulette uuteen kaupunkiin ja teillä on tunti aikaa junanvaihtoon, niin menkää katsomaan se aseman toiselle puolelle, että olisiko jotain merkintää, että olisi joku museo lähellä ja ottakaa heti haltuun se. Olen sanonut tämän sen vuoksi, että itselleni se on ihan sisään rakennettu. En ymmärrä sitä, että taidealan ihminen sanoo, että olin lomalla Pariisissa enkä käynyt yhdessäkään galleriassa. Se on minulle täysin vieras ajatus, koska olen sekä työssä että lomalla taiteessa. (H4)

Aktiivisuuden, joustavuuden, jatkuvan oppimisen ja itsensä kehittämisen voi nähdä laajemmin liittyvän yhteiskuntamme uutuuden ja nuorekkuuden tavoitteluun sekä työelämän jatkuvaan vaatimukseen kehityksen aallonharjalla pysymisestä ja innovatiivisuudesta – missään nimessä ei saa olla paikalleen ”jämähäntänyt” (Hoikkala 1993, 17; Vähämäki 2003, 78–100).

Kriitikoiden halu oppia uutta liittyy likeisesti myös oman kriitikkoidentiteetin jatkuvaan rakentamiseen. Monen kriitikon puheenvuorot korostavat, että kriitikolla tulee olla halua ja valppautta ammentaa ja oppia uutta kaiken aikaa. Tässä tapauksessa halulla tarkoitetaan omaa kiinnostusta ja valppaudella toimintaedellytyksien ylläpitämistä. Tarve uuden oppimiseen ei johdu vain taidekentän muutosvauhdissa tai journalismin viimeaikaisista mullistuksista kyydissä pysymisestä, vaan oman identiteetin ja näkökulman rakentamisesta sekä siitä, että kykenee uudelleen arvioimaan uuden tiedon pohjalta tätä omaa kriitikkoidentiteettiään ja -positiotaan. Totta kai uuden oppiminen liittyy myös tietoiseen asiantuntijuuden kehittämiseen ja oman mielenkiinnon ylläpitoon, jotka molemmat estävät ”jämähäntämisen paikalleen”:

Kun kirjoittaa aika paljon, on tietty ammattitaito ja pystyy tekemään kyllä arvion aiheesta kuin aiheesta, joka on ihan julkaisukelpoinen ja okei, mutta se ei välttämättä ole kovin kiinnostava, jos siinä ei ole itse mukana siinä asiassa. Kyllä yritän koko ajan tarkkailla itseäni ja omia reaktioitani, ettei pääsisi jämähäntämään paikalleen, ja silloin on hyvä kirjoittaa erityyppisiä juttuja. (H6)

Toisaalta, kuten seuraavasta esimerkistä rivien välistä kuuluu, kriitikoiden puheenvuoroista on tulkittavissa myös epävarmuus omasta tulevaisuudestaan ja mahdollisuuksista kehittää omaa asiantuntemustaan:

Matkalla ollaan, tavallaan nyt myös haluaisin kehittää asiantuntijuuttani edelleen paljonkin, jos jatkan tätä hommaa. Se on mielenkiintoista, ja oikeasti tunnen vetoa sitä asiaa kohtaan. (H8)

Tämä epävarmuus kumpuaa paljolti kuvataidekriitikon työn osa-aikaisuudesta ja kriitikoiden asemasta toimintakenttensä välimaastossa, kuvaannollisesti pyristelemässä toisesta irrallaan ja koputtelemassa toisen ovella. Nämä ovat kysymyksiä, joista jatkan seuraavassa luvussa 6.

6. Taidetta kunnioittaen ja journalismia kyseenalaistaen

Tässä luvussa käsittelen kuvataidekriitikoiden suhdetta taidekenttään ja journalismiin sekä näiden kenttien toimijoihin, toimintatapoihin ja asiantuntijuusvaatimuksiin. Olen käsitellyt näitä toki jo aiemmin luvussa 5, mutta tässä luvussa pääpaino on kuvataidekriitikoiden työskentelytavoissa sekä viiteryhmissä ja rooleissa eri kentillä. Pohdin myös kriitikoiden asemaa ja vaikuttamismahdollisuuksia niin journalismin kuin taiteen kentällä. Huolimatta siitä, että kuvataidekriitikki toimii näiden kahden kentän välillä ja ammentaa molemmista, journalistiikan opiskelijana keskityn etupäässä journalismin ja kuvataidekriitiikin kosketuspintoihin. Lisäksi, vaikka kuvataidekriitikot usein ajatellaan journalismin ja toimituksen ulkopuolella työskenteleviksi taidekentän asiantuntijoiksi, monen haastattelemani kriitikon puheesta kuuluu pyrkimys lähentyä myös journalismin kenttää, ottaa haltuun journalismin työskentelymuotoja ja toimintatapoja sekä ottaa osaa keskusteluun journalismin, ja siinä samassa kuvataidekriitiikin, muutoksesta ja tulevaisuudesta. Journalismia käsittelevässä luvussa minua kiinnostaa erityisesti se, kuinka kuvataidekriitikoiden työnkuva kulttuurisivujen journalististuessaa lähentyy kulttuuritoimittajan työnkuvaa.

6.1. Irralleen pyristelevät taidekentän sisäpiiriläiset

Useimmiten asiantuntijakriitikoiden oletetaan olevan aktiivisia toimijoita taiteen piirissä ja heidän nähdään omaavan runsaasti symbolista pääomaa ja vaikutusvaltaa taidekentällä (Hurri 1993, 38). Taidekentän asiantuntijuus on hyvin epäselvä, muuttuva ja varmasti myös kiistanalainen rakennelma, mutta bourdieulaisittain asiantuntijuuden ajatellaan liittyvän henkilön symboliseen pääomaan taidekentällä. Viimeaikaisissa tutkimuksissa on tuotu esille pelko, että kulttuurijournalismin ja kuvataidekriitiikin journalististumisen myötä sanomalehtien kritiikki menettää aiemmin nauttimansa taidekentän arvostuksen ja luottamuksen (esim. Jaakkola 2014, Kangaspunta 2011). Siinä samassa myös taidekriitikot menettävät symbolista pääomaansa taidekentällä. Taidekentän arvostuksen ja symbolisen pääoman menetyksen ajatellaan liittyvän olennaisesti taiteilijan ja kriitikon sekä taiteilijan ja yleisön välisen keskusteluyhteyden katkeamiseen.

Suurin osa haastattelemistani kriitikoista työskentelee taidekentällä esimerkiksi kuvataiteilijana, tutkijana, näyttelykuraattorina, yliopistonopettajana, amanuenssina tai freelancerina. Vain kahden kuvataidekriitikon pääasiallinen ammatti on taidekentän ulkopuolella – toinen on freelance-

toimittaja ja toinen terveysalan järjestön viestintäpäällikkö – mutta heistäkin toinen tuntee olennaisesti olevansa osa paikallista ja valtakunnallista taidekenttää pitkän kulttuuritoimittajan uransa vuoksi. Kuvataidekriitikoiden suhtautuminen taidekenttään vaihtelee paljolti heidän taustansa mukaan. Mielenkiintoista on, että suuri osa kriitikoista kokee taidekentän suhtautumisen itseensä myönteiseksi. Kriitikoiden mukaan taiteilijat, galleristit ja museoväki lukevat ja kommentoivat säännöllisesti kritiikkejä. Lisäksi seitsemän yhdeksästä kriitikosta laskee taidekentän toimijat osaksi omaa työyhteisöään:

Eivät nuo museot tule kiittämään, mutta kyllä huomaat, jos teet monta isoa juttua jollekin museolle, niin ne kyllä on sillain hyvin myötäsuhkaisia. Sekin on sellainen hienovarainen maailma. (H9)

Nyt varmaan kaikki ovat jo tottuneet. Sillä tavalla kuulun kalustoon. (H3)

Ne muutamat konfliktit taidekentän toimijoiden kanssa, joista kriitikot puhuvat, liittyvät kriitikon uran alkuvaiheisiin, kriitikon muihin rooleihin taidekentällä sekä journalismin luomaan toimintakehykseen ja paineisiin:

Taidemuseon kanssa on ollut sitä omanlaista vääntöään enemmänkin yksityishenkilönä tai taiteilijana. On siinä kai se kriitikonkin rooli, mutta se on enemmän kuitenkin yksityisenä, omana itsenäni, suoraan suhteessa siihen taidemuseoon. (H3)

Sen toimitusmoduulijattelun takia kirjoitin sellaisia jutunpätkiä, joista tiesin, että ne eivät tyydytä taidekenttää, taiteilijoita, galleristeja eikä museoväkeä – että he ovat pahastuneet, että miten nämä jutut nyt näin lyhyitä ovat ja mitättömiä. Minulla oli itselläni sellainen olo, että ei todellakaan arvosteta. (H8)

Yleisestihän kriitikoiden oma suhtautuminen esimerkiksi taiteilijoihin oli pyrkimys ymmärtää ja kunnioittaa taiteilijaa ja tämän työtä. Tämän lisäksi taidekentän myönteinen suhtautuminen kriitikkoihin liittyy varmasti osakseen myös siihen, että viisi haastattemistani kriitikoista tuntuu tarkastelevan taidemaailmaa selkeästi sen sisäpuolelta käsin, ja heidän suhtautumisensa esimerkiksi taiteilijoihin on ymmärtävä ja jopa kannustava:

Koska olen taiteilija itse, niin haluan kyllä aika vahvasti taiteilijoita puolustaa. [-- E]ttä se taiteilija olisi huomioitu sopivalla tavalla suhteessa siihen, missä vaiheessa hän on omalla urallaan. Tällaisia asioita tulee myös mietittyä paljon. (H3)

Siis totta kai otan taiteilijan huomioon, koska hänen töistään hän siinä puhutaan, mutta minulla ei ole sellaista, että mitenköhän tästä kirjoittaisin, jottei hän vain loukkaannu tai tuleekohan tämä nyt selväksi, pitäisiköhän tätä vähän yksinkertaisemmin. (H2)

Aivan koko totuus tämä myönteinen ilmapiiri kuvataidekriitikoiden ja taidekentän toimijoiden välillä ei kuitenkaan ole. Varsinkin kuvataiteen parissa päätyönsä kautta työskentelevät kriitikot pohtivat paljonkin omaa suhdettaan taidekenttään ja omia mahdollisuuksiaan toimia kuvataiteen kriitikkoina. Valtakunnallisestikaan Suomen-kokoisen valtion taidekenttä ei ole kovin laaja, mutta

varsinkin paikallisesti samat toimijat törmäävät toinen toisiinsa toistuvasti ja toimivat useissa eri rooleissa tilanteesta riippuen, mikä saattaa aiheuttaa ongelmia:

Tietysti kun pienellä paikkakunnalla toimii, niin monet saattaa ihmetellä, että miten sinä teet näitä kaikkia asioita ja miten voit tehdä niitä. Kun puhutaan nimenomaan tällaisesta pikkukaupungista, niin kaikki taideihmiset tuntevat tavalla tai toisella toisensa ja kaikki jääväysasiat ja sellaiset täytyy todella tarkkaan miettiä – millä tavalla pystyy asettumaan siihen kriitikon rooliin. Sitten vieläkö itse käyttää taidetta tietynlaisena tutkimusinstrumenttina ja ilmaisukanavana, niin siinäkin on omat kommervenkkinsä, että miten sen sovittaa tähän kriitikon toimeensa (H1)

Viisi kriitikkoa kertoo halustaan säilyttää riippumattomuutensa taidekentästä. Lisäksi kolme kriitikkoa puhuu pyrkimyksestään ottaa etäisyyttä taidekenttään ja varsinkin sen toimijoihin toimiessaan kriitikon roolissa:

Olen sisällä tässä asiassa, mutta yritän kyllä tietoisesti säilyttää etäisyyden, että säilytän sen vapauden sanoa, mitä haluan. [--] Monista asioista täytyy kieltäytyä. [--] Jos olet liian hyvä kaveri vastapuolen kanssa, niin joudut tekemään kompromisseja kirjoittamisessasi. (H6)

Katson, että kirjoitan lukijalle, ja lukija odottaa, että hän saa rehellisen tekstin, että hän voi luottaa siihen. Myös jos hän on lukenut juttujani kymmenen vuotta, niin enhän voi ruveta yhtäkkiä heilahtelemaan. Täytyy yrittää kirjoittaa vain, miltä se minusta näyttää. En voi ajatella, että joku taiteilija suuttuu minulle. (H6)

[--] Kriitikkona ehkä mieluummin ei keskustele tai veljeile taiteilijan kanssa, koska helposti kun tuntee tekijän tai syntyy suhde tekijän kanssa, on vaikeampi objektiivisesti tarkkaile sitä aineistoa. Melkein helpompi, kun tekee kritiikkiä, on olla keskustelematta taiteilijan kanssa. (H7)

Kyse on kuitenkin siitä, että juuri kriitikkona toimiessaan kuvataidekriitikot pyrkivät irrottautumaan taidekentän toimijoista. Muuten päivätyössään kriitikot saattavat olla hyvinkin sisällä taidemaailmassa. Mielestäni tällainen varsin keinotekoinen eronteko johtaa toisinaan pelkältä kosmeettiselta korjaukselta tuntuvaan itesesensuuriin, kuten kriitikoiden mainitsemaan puolen vuoden pannaan kirjoittaa museon näyttelyistä kuratoituaan näyttelyn kyseisessä museossa, kirjoittamisen välttämiseen hyvistä ystävistä tai taiteilijan kanssa keskustelun välttelyyn juuri kritiikkiä kirjoittaessa. Osaksi kyse on varmasti siitä, että omia moninaisia riippuvaisuuksiaan ja vaikutussuhteitaan, jotka syntyvät taidekriitikon omaksumista useista erilaisista rooleista, voi olla vaikea havaita, kyseenalaistaa tai hallita. Kuitenkin muutama kriitikko näkee, että näillä monimutkaisilla riippuvuuksilla on vaikutusta omaan ja muiden työskentelyyn:

Kyllä ne kaikki muutkin keskustelut sellaisia laineita lyövät siellä taustalla. (H3)

Siinä pitää koittaa pitää pää kylmänä eikä ajatella kaveruuden tai ystävyyskautta, vaan keskittyä siihen samanlaiseen lähestymistapaan kuin sellaisen kohdalla, jota ei tunne henkilökohtaisesti. (H7)

Kun tiedän, että nykyisin monet, tai ainakin jotkut menestyneet [kriitikot], tuntuvat olevan kaikkien taiteilijoiden kavereita. Mielestäni se on hieman kummallista ja kyseenalaista, sen takia, että kun olen seurannut heidän kritiikkejään ja todennut, että eipä siellä kyllä poikkipuolista sanaa yleensä ole. (H8)

Kuitenkin loppujen lopuksi taidekentällä kriitikon rooli on varsin sitoutumaton. Freelance-kuvataidekriitikot eivät ainakaan virallisesti ole sitoutuneita taideinstituutioihin, sanomalehtiin tai mihinkään poliittisiin tai taiteellisiin aatesuuntauksiin. Varmasti sitoutumattomuutta edesauttaa kriitikoiden historiallinen autoritäärisuus, asema kahden kentän välimaastossa sekä työn osa-aikaisuus sekä palkkalogiikka. Näin ollen ainakin periaatteessa kriitikoilla on mahdollisuus omaksua roolinsa kuvataidekriittikkona sitoutumattomana ja varsin subjektiivisena:

[Kriitikko on] valmiina liikkumaan eri suuntiin ja osallistumaan erilaisiin asioihin – Yksi kriitikon identiteetille tärkeä asia on huomata, että hän on osa tätä vapaata kenttää eikä ole sitoutunut tiukasti yhtään mihinkään. (H4)

Yksi kritiikin parhaita puolia suhteessa taidemaailman muihin osapuoliin on se, että parhaimmillaanhan se valppauden vaatimus, ajan seuraamisen vaatimus, oman henkilökohtaisen suhteen muotoutuminen pienemmille ja suuremmille ilmiöille, kaikki tämä toimii vitamiinina elämässä. Kritiikki parhaimmillaan on jatkuvaa ajassa olemista ja liikkeelle lähtemistä ja taideinstituution ulkopuolella toimimista. (H4)

Haastattelemieni kuvataidekriitikoiden puheenvuoroista ei saa sellaista käsitystä, että kriitikot tuntisivat menettäneensä arvostustaan tai symbolista pääomaansa taidekentällä. Toisaalta kriitikoilla ei myöskään nykyään ole samanlaista hallitsevaa asemaa kuin ennen. Kukaan haastattelemistani kriitikoista ei näe eikä edes halua nähdä itseään varsinaisessa auktoriteettiasemassa. Suurin osa kuvataidekriitikoista kokee kritiikin muutoksen vähemmän arvottavaan suuntaan myönteiseksi kehitykseksi, vaikka myöntääkin yhä arvottavansa tarpeen vaatiessa ja ei-alleviivaavasti, rivien välissä. Nykyisessä postmodernissa kuvataidekritiikissä korostuu subjektiivinen kokemus ja toisaalta kriitikon tarve kriittisesti reflektoida ja arvioida omaa rooliansa ja asemaansa. Myöskin taidekenttä itsessään muuttuu koko ajan. Varmasti samalla myös kriitikoiden omaaman symbolisen pääoman laatu on muuttunut. Moni haastattelemistani kriitikoista haluaa nähdä itsensä taidekentästä riippumattomana ja pyrkii tietoisesti erottautumaan sen toimijoista, kuitenkin haluamatta menettää taidekentän arvostusta ja keskusteluyhteyttä toimijoiden kautta. Samanlainen pyrkimys ottaa etäisyyttä taidekentän toimijoihin liittyi läheisesti myös kulttuurijournalistien ammatti-identiteettiin Supisen tutkimuksessa (2003, 68).

Linkkinä taiteen vuorovaikutuksessa

Usein taidekritiikin postmodernin subjektiivisuuden ja sanomalehtien kulttuurikritiikin journalististumisen, johon liittyy kääntyminen kohti yleisöä, nähdään surkastuttavan kritiikin keskusteluyhteyttä ja vuorovaikutusta taidekentän kanssa. Samalla tämä liittyy myös kriitikon asiantuntijuuden arvon laskuun taidekentällä. Haastattelemani kriitikot puhuvat paljon sanomalehtien kulttuurikritiikin muutoksesta, vähenemisestä ja arvon laskusta sekä tämän kaiken vaikutuksesta omaan kirjoittamiseensa. Siitä huolimatta kriitikoiden yleinen mielipide tuntuu olevan, että heillä on yhä rooli taiteen vuorovaikutuksessa yleisön kanssa ja rooli taiteen kehittämisessä ja eteenpäin viemisessä. Vaikka viidellä kriitikolla on omaa taiteellista tuotanto ja moni heistä suhtautuu intohimoisesti kirjoittamiseen, harva heistä tuntuu suhtautuvan kuvataidekritiikin kirjoittamiseen omana taiteenlajinaan. Kukaan ei miellä tekstiä pelkäksi oman ilmaisun kanavaksi, vaan kaikilla on mielessään niin taiteilija kuin lukija. Puhuessaan kirjoittamisensa tavoitteista kolme kriitikkoa kertoo pyrkivänsä taiteen vuorovaikutuksessa linkkinä olemiseen ja taidekentän sekä lukijan hyödyttämiseen kritiikeillään. Vielä edellistä useampi kriitikko puhuu yleisesti vuorovaikutuksen ja keskustelun tärkeydestä taidekentän, kriitikon ja yleisön välillä. Pääosassa on juuri keskusteleavuus:

Ei enää ole juurikaan sellaisia julmia lyttäyskriitikoita, niin kuin on takavuosisikymmeninä ollut legendoja. Kritiikki on enemmän sellaista jonkinlaista vuoropuheluakin. (H3)

Tämähän on ihan keskeinen asia sekä kuvataiteessa että kirjoittamisessa. Heität pallon, johon se toinen reagoi... [-- K]ritiikki on mielestäni keskustelua ja on varmaan muuttunut varmaan juuri tämä, että kritiikki ei ole enää niin autoritääristä vaan, että sillä tavalla vaihdetaan näkemyksiä. (H9)

Vaikka kritikoilla ei ole tarkkaa käsitystä siitä, kuinka säännöllisesti taidemaailman toimijat lukevat kritiikkejä, kertovat haastatellut toisinaan saavansa palautetta galleristeilta ja museoväeltä sekä myös suoraan taiteilijoilta. Kriitikot kokevat, että heidän näkemyksillään on yhä merkitystä taidekentällä, vaikkeivat he nykyään suoranaيسessa auktoriteettiasemassa olekaan:

Tietenkin kuvataiteilijat varmasti lukevat kritiikkiä, vaikka on ollut vähän muodissa sanoa, että kritiikki ei kiinnosta minua. Tämäkin kuuluu vähän taiteilijan imagoon, että olevinaan ei olla kiinnostuneita, mutta ollaan kuitenkin. (H7)

Joskus [tulkinta] onnistuu jopa niin, että se avaa jopa taiteilijalle näkökulmia, koska eihän taiteilija välttämättä tiedä, mitä hän on tekemässä tai mihin ne tekemiset liittyvät. (H7)

[-- J]oku taiteilija oli ottanut jotain, mitä olin hänen töistään sanonut, itsellensä sellaiseksi, jolla kertoo työskentelystään eteenpäin. Silloin koen, että ehkä se, miten olin siitä kertonut, oli hänelle itselle valaissut jonkun näkökulman siihen omaan tekemiseen [--]. (H3)

[Kun] on Helsingin Sanomissa kriitikkona²⁷ ja se on jo auktoriteettiasema, ja kun [Veikko Halmetoja] näkee, jonkun nuoren tai vanhemmankin, joka ei ole hänen mielestään saanut riittävästi huomiota, niin nyt hän voi olla auttamassa läpimurron tekemisessä. Hän todella tekee sen, ja se tarkoittaa usein sitä, että sen yhden tulitikkuaakin kokoisen kuvan sijaan laitetaan kaksi suurta. Se on selvä peli. Lukija alkaa katsoa, että tämä on nostettu esille huikaisevasti. Mielestäni Veikko teki sitä, ja se oli hänen voimansa. Itsekin olen yrittänyt sitä vuosikymmenien aikana – että tähän kannattaisi nyt laittaa enemmän kuvia ja... (H4)

Kriitikot kokevat, että kuvataidekritiikillä on ennen kaikkea paikallista merkitystä. Kuten olen jo huomionut, kuvataidekritiikin paikallisuus hyödyttää sekä taidekentän että journalismin tavoitteita. Kysyessäni kriitikoilta, miksi juuri sanomalehden kuvataidekritiikki on tärkeää, viisi maakuntalehden kriitikkoa koki, että erityisesti maakuntalehdissä julkaistava kuvataidekritiikki mahdollistaa taiteilijoiden ja paikallisen taidekulttuurin ”julkisen noteeraamisen”:

Se on sellainen tärkeä asia näille tahoille, että joku näyttely on saanut julkisen tunnustuksen tai oli se sitten, mikä tahansa se kirjoituksen sävy, niin se on noteerattu. Sen usein huomaa. (H3)

Yksi kriitikko pohtii sanomalehtikritiikin merkitystä taide-elämälle myös laajassa merkityksessä, ja painottaa, että sanomalehtikriitikko osaltaan estää taidekulttuurin eristymisen omaan lokeroonsa. Toinen kriitikko kiinnittää huomiota siihen, että myös konkreettinen painettu sanomalehti voi olla tärkeä taidekentällä:

Kritiikit otetaan kyllä hyvin nopeasti esille – ne ovat siellä kaikkien nähtävissä. [--] Tällainen toimintatapa olisi huomattavasti vaikeampi, jos me ainoastaan käyttäisimme digitaalista alustaa, mutta se fyysinen, paperinen sanomalehti mahdollistaa nämä leikekirjat. Se on mielestäni ihan kiva traditio. Sitten kun ne vielä mahdollisimman nopeasti saadaan sinne esille, niin myös muut tietävät, että siellä on käyty. Myös se, että se julkaistaan, generoi sitä liikennettä sinne näyttelyyn, joten kyllähän se eräällä tavalla on myös sitä pr:ää, houkutellaan sitä yleisöä. (H1)

Edellisestä esimerkistä ilmenee, että journalismille ominainen nopeatempoisuus selvästikin hyödyttää myös taidekenttää. Vaikkakin suuri osa kriitikoista on sitä mieltä, että sanomalehtikritiikillä on yhä merkitystä taidekentälle sekä sen tavoitteille ja kehitykselle, löytyy haastatteluista eriäviäkin mielipiteitä. Sanomalehden ajankohtaisuuden vaateeseen ja muotoon viitaten yksi kriitikoista toteaa lakonisesti päivälehtikritiikin olevan ”seuraavan päivän kalankääre” (H9). Tosin voihan päivässäkin tehdä vaikutuksen.

Vaikka kritiikillä voi olla vaikutusta myös taiteen kehitykseen, etupäässä kriitikot näkevät, että heidän roolikseen muodostuu olla linkkinä taiteilijan ja yleisön välillä. Esimerkiksi kahdeksan kriitikkoa mainitsee omaksi tavoitteekseen taiteen näkökulmien avaamisen lukijalle. Taiteen

²⁷ Puhuja ei ole itse *Helsingin Sanomien* kriitikko, vaan puhuu kriitikko Veikko Halmetojasta, joka kirjoittaa muun muassa *Helsingin Sanomiin*.

kehityksen sekä tekijän ja yleisön vuorovaikutuksen välillä on selkeä yhteys, ja tässä vuorovaikutuksessa kriitikot kokevat, että heillä on tärkeä rooli:

Jos kritiikki vaimenisi kokonaan eikä olisi mitään sellaista julkista keskustelua tai puhetta – eihän se kritiikki aina ole keskustelua, koska se on yksi puheenvuoro – niin se pysäyttäisi taiteen kehityksen, taide jäisi jonnekin omaan kammioonsa. Jos kritiikkiä loppuisi kokonaan, se lakkauttaisi vuorovaikutuksen yleisön kanssa. Mielestäni se on tärkeä osa sitä, mitä tapahtuu tekijän ja yleisön välillä – kritiikki on siinä välissä. (H3)

Haastatellut kriitikot eivät näe autoritäärisuuden vähenemisen ja keskusteleavuuden lisääntymisen syövän omaa merkitystään tai asemaansa taidekentällä. Myöskään kriitikot eivät koe, että arvottamisen väheneminen kulttuurikritiikissä liittyisi heidän omaan asiantuntijuuteensa tai asemansa heikkouteen. Kriitikoiden mukaan taiteen arvottamista vaikeuttavat monet tekijät, kuten kuvataiteen kaikenkattavuus ja sallivuus, arvottamisen merkityksen lasku subjektiivisen kokemuksen korostamisen vuoksi tai taiteilijan ymmärtäminen ja tukeminen. Historiallisestihan juuri arvottamista on pidetty taidekritiikin kulmakivenä, mutta haastatteleman kriitikot puhuvat arvottamisen sijaan näkökulmien löytymisen ja tarjoamisen tärkeydestä:

Jos teoksista löytyy paljon näkökulmia, niin kyllähän se antaa jo sellaisen kuvan, että ainakin näyttely on kiinnostava tai että se ei ole nyt ihan turhapäiväinen näyttely, jos siitä on saanut jotain kirjoitettua. (H5)

Kriitikot kokevat tarjoavansa lukijoille ja myös taiteilijoille erilaisia näkökulmia taiteeseen oman henkilökohtaisen kokemuksensa kautta. Kriitikot eivät kuitenkaan varsinaisesti vierasta arvottamista, mutta arvottamisen voi tehdä alleviivaamalla, töiden kautta, ottamalla huomioon taiteilijan kehityskaaren ja tekemällä näkyväksi oman positionsa ja omat vaikuttimensa:

Harvoin teen sen arvotuksen sillä tavalla hirveän alleviivaavasti. Jos pidän jostain, niin laitan sinne jonkun lauseen, jossa on ne adjektiivit. Minulle riittää se, että sanon, että hän on varsin etevä maalari. Ei sitä tarvitse lihavoida ja alleviivata, vaan tuo riittää. (H6)

Jotenkin minusta on parempi kehua esimerkiksi niitä töitä tai sitä onnistumista niissä kuin julistaa persoonan ainutlaatuista suuruutta. Joskus näkee sellaisia kritiikkejä, ja se on sellainen asia, mistä en tykkää. Ajattelen sen niin, että taiteilijalle toimintahan on toivottavasti aina sellaista prosessia, liikettä ja eteenpäin menemistä. (H3)

Yhdistelen sitä kokonaisuutta, jonka tekijä on tavalla tai toisella tuonut ulottuville. Senhän ei tarvitse tarkoittaa sitä, että se olisi se oikeaoppinen, että kaiken tarvitsee olla niin kuin tekijä on sen ajatellut. Siinä on myös katsoja mukana ja koko se prosessi, jonka aikana, kirjoittavana minänä tarkastelen näitä töitä, mutta ajattelen myös mitä kaikkea tässä on ollut mukana, mikä kehitysvirta on kulkenut tämän tekijän maailmassa. (H7)

Kriitikoiden mielestä sanomalehti luo vahvat puitteet lehdessä julkaistavalla kuvataidekritiikille ja sen mahdollisuuksille toisaalta arvottaa: Sanomalehti määrittää kritiikin lyhyen mitan, joka ei

mahdollista varsinkaan perusteluja vaativaa negatiivista kritiikkiä. Lehti suosii positiivisia arvioita, jotka toimivat yleisölle tapahtumaesittelyinä. Toimituksen taloudellinen tilanne ja suhtautuminen määräävät kuvataidekritiikin määrän ja paikan suhteessa kulttuurisivujen muuhun sisältöön. Kulttuurijournalismin journalististumisen – esimerkiksi yleisön huomioimisen, uutismaisuuden, populaarisuuden ja paikallisuuden korostumisen – myötä myös kritiikin painopiste siirtyy taiteilijasta kohti yleisöä. Kriitikot eivät miellä taidekentän kanssa keskustelua esteeksi sille, että arviolla on arvoa myös tekstinä tai että se palvelee sanomalehden yleisöä. Kuitenkin painotuksissa on eroja – esimerkiksi siinä, onko teksti ensisijaisesti kirjoitettu itsenäiseksi tekstiksi, taiteilijalle vai sanomalehden lukijalle:

Ennen kaikkea se, että taitelija saa siitä jotain irti, saa sitä kriittistä ruodintaa, mutta saa myös mahdollisesti jotain ehdotuksia tai palautetta ratkaisuihinsa, mitä on tehty ripustuksellisesti tai näyttelyn ajankohdan valinnassa. [--] Taiteilijoille itselle toivoisin, että niistä olisi enemmän hyötyä kuin haittaa. Sillä mielellä niitä kirjoitetaan kuitenkin, ja se on vain sitä miellyttävää lisää, jos sen voi sanoa niin, että se puhuttelee myös tekstinä – ei ainoastaan arviona. (H1)

Joskus kritiikki saattaa olla kiinnostavaa taiteilijallekin, mutta kyllähän sitä etupäässä kirjoittaa yleisölle. (H7)

Miten voisi avata jonkun asian yleisölle tai miten voisi houkutella ihmisiä katsomaan jotakin tiettyä juttua. Eihän sitä kuitenkaan yleisön ehdoilla kirjoita, vaan ihan omiaan sitä kirjoittelee. Kyllä sitä jollain tavalla miettii palvelemista sen kritiikin myötä. (H3)

Jutussa täytyy olla juju, joka saa lukemaan. Tämä on tavallaan harrastukseni, eli en ajattele hirveän paljon taidemaailman kysymyksiä. Minulla on hirveästi ajateltavaa siinä, että kehittyisin [kirjoittajana]. Tämä kuulostaa hassulta, mutta ei siinä paljon muuta ole. (H6)

Jaakkola kuitenkin huomauttaa, että erityisesti kritiikki ja kriitikon uskottavuus ovat riippuvaisia taidekentän erinäisten ”sääntöjen” seuraamisesta, ja kritiikko ei näin ollen voi yhtä vapaasti valita kritiikin näkökulmaa kuin esimerkiksi kulttuuritoimituksen generalistitoimittaja ilman, että siitä aiheutuu konfliktia taidekentän vallitsevien mieltymysten kanssa (2015, 121). Tähän varmasti vaikuttaa paljon se, millainen suhde kriitikolla todellisuudessa on taidekenttään ja mikä hänen asemansa sillä. Jaakkolan määrittelyissä esteettinen ja journalistinen paradigman luovat eri tavoin ammatillista itsenäisyyttä, ja ero on parhaiten havaittavissa siinä, kuinka ne näkevät kriittisyyden, eli tavan ottaa kulttuurista välimatkaa muihin toimijoihin ja heidän tuotteisiinsa (2015, 124). Journalistisessa paradigmassa kriittisyys tarkoittaa ensisijassa oman agendan muodostamista, esimerkiksi riippumatonta lähestymis- tai menettelytapaa sisällöntuotannossa (mt.). Toki en kiellä, että kriitikot seuraavat myös taidekentän keskusteluiden kysymyksenasetteluja kritiikeissään, mutta selkeästi tärkeä kriteeri on myös journalistiseksi koettu näkökulmien tarjoaminen ja mielestäni kriitikot myös suhtautuvat kriittisesti taidekenttään sekä sen toimijoihin, puhetapoihin ja

kysymyksenasetteluihin. Mielestäni parilla kriitikolla on jopa virkistävän kriittinen suhtautuminen taidekenttään huolimatta siitä, että he toimivat itse kentällä, mikä kuuluu yhden kriitikon tokaisusta:

Välillä tulee mieleen ajatus, [--] että kun ollaan -- taidemuseossa, niin ollaan alati hyvän puolella. Paskat, siellä on samantyyppistä hierarkisointia ja torjuntaa!

Muutama haastatelluista myös kertoo, että he ovat joko olosuhteiden pakosta tai omasta halustaan jättäneet taidekentän puhetavat ja tarpeet täysin huomiotta, mikä on aiheuttanut selkeää tyytymättömyyttä taidekentällä, mutta ei ole kuitenkaan muuttanut kriitikoiden tai sanomalehtien toimintatapoja. Varsinkin taiteilijana itse työskentelevät kriitikot ajattelevat taiteilijalle puhumista, mutta suurimmalle osalle kriitikoista lukijan huomiointi nousee yhdeksi tärkeimmistä tavoitteista. Monet haastateltujen kirjoittamisen tavoitteista henkivät journalistisen kirjoittamisen tavoitteita, kuten informaation tarjoaminen, lukijan kiinnostuksen herättäminen, yhteiskunnallinen kantaaottavuus ja keskustelun herättely.

6.2. Toimituksiin ulkopuolelta koputtelevat avustajat

Kaiketi täsmällisesti ajateltuna vain yhtä haastattelemistani kuvataidekriitikoista voi pitää journalismin alan ammattilaisena – vain yhdellä haastatelluista on kokemusta työskentelystä kokopäiväisesti kulttuuritoimittajana päivälehden toimituksessa. Tilanne on täysin päinvastainen kuin edellisessä luvussa, jossa kaikki yhtä lukuun ottamatta työskentelivät taiteen parissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kriitikoilla olisi kokemusta journalistisista työtavoista ja erilaisten journalististen tekstien kirjoittamisesta. Suurin osa haastatelluista kirjoittaa tai on kirjoittanut erilaisiin julkaisuihin ylioppilaslehistä taidealan omiin lehtiin ja erilaisia tekstityyppejä pikku-uutisista ja haastatteluista kokonaisesti kirjoihin. Yksi kriitikko kirjoittaa taidetekstejä ammatikseen, toinen toimittaa tällä hetkellä järjestölehteä ja kolmas elättää itsensä taide- ja ihmisoikeuskysymyksiä käsittelevänä freelance-toimittajana. Kaikki yhtä lukuun ottamatta sanovat kirjoittaneensa erilaisia juttutyyppejä, kuten haastatteluja, kolumneja tai laajoja ennakkojuttukokonaisuuksia. Kriitikoiden suhteellisen laaja kirjoittamiskokemus ei liene yllättävää ottaen huomioon sen, kuinka korkealle kriitikot arvottavat kirjoittamiseen liittyviä taitoja ja ominaisuuksia luvussa 5.1. Kuvataidekriitikko on suurimmalle osalle kriitikoista se keskeisin kirjoitusmuoto – ulkopuolelle jäävät vain kaksi freelance-kirjoittajana itsensä elättävää kriitikkoa – ja oman tutkimukseni kannalta se on myös oleellisin.

Juttutyypinä sanomalehtien kulttuurikriitikko mielletään usein mielipidekirjoitusten ryhmään (Jaakkola 2014, 394). Siinä oleellista on subjektiivinen kokemus, näkemys, tulkinta ja arvotus.

Periaatteessa kritiikin kirjoittamisen perusteeksi riittää näyttelyn olemassaolo. Silti luonnollisesti sanomalehden kuvataidekritiikkiä ohjaavat monet journalismin vaatimukset ja periaatteet, kuten yleisön palvelu sekä huomiointi, ajankohtaisuus, paikallisuus ja erilaisten näkemysten tasapuolinen käsittely. Mielestäni haastattelemani kriitikot ovat varsin hyvin sopeutuneet journalismin vaatimuksiin kuvataidekritiikille ja omaksuneet journalismin periaatteet sekä toimintatavat. Kirjoittamisen arvostaminen asiantuntijuuden ydinalueena on yksi osoitus tästä. Lisäksi kriitikoiden työskentelyn tavoitteista paistaa läpi journalismille tutut tavoitteet: taiteen kysymysten ja ilmiöiden esitteleminen ja selittäminen lukijalle sekä lukijan kiinnostuksen herättely ja ylläpito vivahteikkaalla ja ymmärrettävällä kielellä kuuluvat yleisimmin mainittuihin tavoitteisiin. ”Valistuneeksi amatööriksi” ajatellun lukijan huomiointi nousee useasti esille haastattelujen aikana, ja lukijan huomiointi on yleisin vastaus kysyessäni, millainen vaikutus medially on kriitikoiden kirjoittamiseen:

Kulttuuriosaston lukija on valistunut amatööri. Se on mielestäni hirveän hyvin sanottu sen takia, että tiedän, että kirjoitan ihmisille, jotka tietävät perusasiat – minun ei tarvitse selittää heille, mitä on impressionismi tai ekspressionismi tai kuka on Picasso, vaan voin hypätä valikoiden tiettyjen asioiden yli ja mennä niin sanotusti suoraan asiaan eikä tarvitse selitellä perusasioita. Kuitenkin minun täytyy muistaa, että kirjoitan amatööreille, joita ei pätkääkään kiinnosta taiteen sisäiset asiat, vaan kuvittelen, että he haluavat kahta asiaa – he haluavat asioita, jotka avaavat heille näkökulmia töihin, ja he haluavat tietää, että kannattaako niitä mennä katsomaan. Kolmantena haluavat ehkä tietää, kuka taiteilija on ja jotain taustaa taiteilijasta – hyvin konkreettisia asioita. (H6)

Kriitikot pyrkivät ottamaan lukijan tietotason ja lukunautinnon huomioon sanavalinnoissaan, termien ja käsitteiden käytössä, tekstin rakenteessa ja kritiikin näkökulmassa. Varsinkin muutama pääasiallisesti freelance-kirjoittajana työskentelevä kriitikko toistaa journalismista tuttuja teesejä, kuten: ”Lukija pitää saada koukuun heti ensimmäisestä lauseesta ja saada lukemaan juttu loppuun asti” (H6). Lukijan huomioimisessa kriitikoilla on kuitenkin sama ongelma kuin toimittajillakin: kuva yleisöstä ja lukijasta muodostuu etupäässä satunnaisen lukijapalautteen ja jaettujen stereotyyppien kautta. Vaikka kriitikot uskovat, että useimmiten kuvataidekritiikkiä lukevat kulttuurista jo valmiiksi kiinnostuneet – taideväki sekä ”akateemisesti koulutetut” (H7), ”keski-ikäisiä rouvat” (H9) ja ”kolmikymppiset nuoret ja opiskelijat” (H8) – sanoo moni heistä pyrkivänsä kirjoittamaan ”ihan kenelle vain” (H5), aivan kuten journalismissakin on tapana ajatella (Hurri 1993, 261):

Olen jotenkin taustalla salaa tietoinen siitä, että tokihan kuvataidejuttuja lukevat ne, jotka ovat jollain tavalla kuvataiteen piirissä. He ovat niitä galleristeja, sitä museoväkeä, niitä taiteilijoita ja sukulaisia ja tuttuja, jotka kiinnostuvat siitä. Ihmisiä, jotka yleisestikin seuraavat taidejuttuja. [-- S]e on realistisesti se pääyleisö, mutta silti kirjoitan vähän sillain niin kuin potentiaalinen lukija olisi myös ihan tavallinen perheenäiti tai -isä tai vanha ihminen, joka kaipaa elämänsä ehkä jotain vaihtelua

vaikka sen kuvataiteen kautta. On kuitenkin sellainen ihminen, joka on jollain tavalla kiinnostunut tällaisista henkisistä asioista. Ei välttämättä lue noita urheilusivuja sen enempää kuin minäkään, mutta haluaa jotain sisältöjä. On kiinnostunut niistä sisäisistä tapahtumista, itsetutkiskelusta ja kulttuurista ehkä yleensäkin, tai ainakin voisi olla kiinnostunut. Myös sellainen herättelyn paikka – voi se lukija joskus olla joku opettajakin, joka keksii, että minähän voisin viedä nuo oppilaat katsomaan tuota näyttelyä. (H8)

Jaakkola liittää esteettisen paradigman rajattuihin yleisöihin ja varsin korkean kulttuurisen pääoman tarpeeseen, kun taas journalistinen paradigma rakentaa edellistä suurempia yleisöä ja populistisella otteellaan vaatii edellistä vähemmän pääomaa (2015, 124). Lukijaodotuksena ”valistunut amatööri” kielii kieltämättä ensimmäisestä, mutta toisaalta yhtä moni kriitikko puhuu ”kenestä tahansa”, ja erityisesti edellisen esimerkin pohdinta mutta myös luvun 6.1 havainnot vaikuttavat samantapaisilta kuin Jaakkolan (mt.) kulttuurijournalistien tavoite: ”luoda kulttuurinen etäisyys taiteen ja kulttuurin ensisijaisesta kentästä tarjotakseen yleisölle keinoja muuttaa elämänsä”²⁸.

Myös sanomalehteen kirjoittaessaan kuvataidekriitikoiden työskentelytavat muistuttavat hämmästyttävästi toimittajan työskentelytapoja. Kritiikit syntyvät useimmiten nopealla sykkeellä, monesti yhden päivän aikana:

Menen näyttelyyn, katson sen näyttelyn, kävelen kotiin, jolloin se muhii päässäni, ja sitten istun tietokoneelle ja kirjoitan sen. Katso kun siinä on deadline aina. Lehdistötilaisuus on kello 11 ja deadline viimeistään klo 17 mennessä. (H9)

Yleisesti ottaen kriitikoiden puheesta saa sellaisen kuvan, että harva heistä tekee paljonkaan etukäteis- tai taustatyötä. Sen sijaan tekstit kirjoitetaan näyttelyn kiertämisen jälkeen yhdeltä istumalta omaan asiantuntemukseen ja nykyaikaisiin tiedonhakumenetelmiin luottaen sekä mahdollisesti näyttelytiedotteeseen tukeutuen:

Oma toimintalogiikkani on sellainen, että en mielelläni lue näyttelystä mitään ennen kuin menen katsomaan. Katson sen puhtain silmin ja mahdollisimman objektiivisesti sikäli kun se ikinä on mahdollista. Sen jälkeen kirjoitan sen kritiikin ja katson, onko siellä yhteneväisiä ajatuksenpolkuja sen taiteilijan todennäköisesti kuitenkin itsensä kirjoittaman tiedotteen pohjalta. (H1)

Sanomalehden ja journalismin vaatimukset ja periaatteet, kuten tarkat deadline, merkkimäärät, formaatin muoto, selkeä näkökulma, tiiviisti kirjoittaminen, yleistajuisuus ja lukijalle kirjoittaminen, näkyvät työskentelyprosessin taustalla:

Meidän, jotka siihen mediaan teemme, [vahvuus] on se, että me menemme katsomaan jonkun näyttelyn, sitten me kirjoitamme sen ja se on siinä. (H6)

Kun istuu alas, niin on mielessään jo työstänyt sen otsikon ja ne pääteemat. Sitten on helppo lähteä siitä, koska se formaatti on niin vakiintunut – se tietty merkkimäärä –

²⁸ Oma suomennos: ”to establish cultural distance from the primary production of arts and culture to provide audiences resources that they can use to transform their lives”

sen osaa nähdä jo, sen tuntee ikään kuin itsessään, että kuinka paljon tilaa on käytettävissä ja millaisia asioita kannattaa kritiikissä tuoda niiden merkkien puitteissa esille. (H1)

Myöskin sellaiset liian henkilökohtaiset jutut jättää pois sitten tai muokkaa ne sellaiseen muotoon, että niillä on jotain merkitystä muillekin kuin vain itselle [--]. Kun sitä tekstiä on kuitenkin niin vähän, mitä voi kirjoittaa, niin yrittää, että siinä ei ole mitään ylimääräistä, että siinä on vain sellaisia oleellisia asioita mainittu. (H5)

Kuten jo aiemmin on käynyt ilmi, journalistisen työn muutokset ovat vaikuttaneet myös kuvataidekriitikoiden työskentelyyn. Muun muassa moniosaamisen vaatimuksesta muutama kertoo kuvaavansa näyttelyt itse, ja internetin merkityksen kasvaessa myös digitaalinen media kaipaa erikoishuomiota:

Digi on se oleellinen, nopea puoli, ja sitten tulee pitempi versio. Riippuen juuri ajankohtaisuudesta minulla saattaa editoinnin kannalta tapahtua niin, että saattaa olla kaksi eri juttua samasta aiheesta lehdessä, joista toinen on se, joka laitetaan heti ulos tämän digitaalisen maailman nopeuden takia. Heti kun se on valmis, teksti on siellä netissä. Sitten se ilmestyy paperisena seuraavana päivänä. Saattaa olla, että se alkuperäinen juttu on digiversio ja paperiversio on lyhennetty, tai voi olla, että laitetaan vain teaser [digiin] ja seuraavana päivänä se ilmestyy täysmittaisena. Joissakin tapauksissa, kun on tuon tyyppisiä, joilla on uutisominaisuuksia, niin digipuoli korostaa. Siinä on omia kirjoittamisen tapojaan – sen pitää olla vielä tarttuvampaa, koska se on pienenä laatikkona, jota klikkaat ja tulee vähän lisää ja... (H6)

Kriitikot myöskin painottavat tekstin editoinnin tärkeyttä ja kiinnittävät valmiissa julkaistussa jutussa huomiota taittoon ja valittuihin kuviin, vaikka nämä työvaiheet eivät heidän omaan työskentelyprosessiinsa kuuluisikaan. Kuitenkin usea kriitikko kyseenalaistaa ja kritisoi toimituksen tekemiä päätöksiä jutun editoinnissa ja kuvien valinnassa:

Saattaa olla, että – todennäköisesti taitossa, mutta saattaa olla toimituksessakin, että – tekstiä on karsittu tai sitten on laitettu jotain otsikkoa johonkin väliin tai jotain sanoja leikattu pois, koska ne eivät ole ehkä mahtunut riville [-- O]len kyllä itse ollut välillä toimitukseen päin ollut yhteydessä, kun on tullut sellaisia, että... Ihan siis saattaa olla kirjoitusvirheistäkin, kun itse olen todella tarkka. Luen moneen kertaan tekstin läpi, että siellä ei ole mitään virheitä. Sitten voi olla, kun se on ollut lehdessä, että siellä on ainakin neljä kirjoitusvirhettä samassa arvioissa, ja osa sellaisia, jotka häiritsevät lukemista. Sellainen tietysti vaan harmittaa, mutta sitten vielä enemmän harmittaa, jos on otettu joku kappale pois, joka sitten muuttaa sitä koko arvion painopistettä tai antaa väärän kuvan tavallaan siitä, mitä on halunnut sanoa. (H5)

Jutussa nostetaan kolme valtavaa kuvaa siltä taiteilijalta, josta on kirjoitettu loppuun ihan vähän. Toimitus ei tavallaan komppaa siinä kriitikkoa. [--] Välillä olen hiukan tyytymätön, mutta en ole jaksanut alkaa siitä [--]. Pitäisi tietenkin antaa palautetta, kun se ei ole onnistunut, mutta kuten sanottu, yleensä en jaksa puuttua siihen, mitä tekstille käy.

Usea kriitikko myös kokee, että viime aikoina, erityisesti lehtien ulkoasu-uudistusten myötä, kuvataidekriittikien näkyvyys lehdissä on huonontunut. Tällä he tarkoittavat, että esimerkiksi kuvat

ovat vähentyneet ja pienentyneet ja teksti lyhentynyt. Vaikkeivat kuvat useimmiten olekaan kriitikoiden vastuulla, kokevat he, että kuvien tuoma visuaalisuus olisi tärkeää juuri kuvataidekriitikille:

Ihan muutaman kerran on käynyt niin, että ei ole julkaistu mitään kuvaa kritiikin yhteydessä, ja sen koen jo aikamoisena vääryytenä taiteilijoita kohtaan. Se ei ole itsestä johtunut asia, vaan nimenomaan siihen taittoon liittynyt juttu, ehkä lapsus tai virhe jostain syystä. Silloin tuntuu pahalta niiden taiteilijoiden puolesta, että näin on päässyt käymään. Mielestäni on paljon relevantimpaa, että taidekriitikissä julkaistaan teoskuvia kuin esimerkiksi se, että kirjojen yhteydessä julkaistaan jotain kuvallista materiaalia. (H1)

Kuitenkin kuten edellisistä esimerkeistä näkyy, monesti kriitikon vastuulla on vain teksti, ja vain muutama kriitikko kertoo kritiikin syntyvän yhteistyössä toimituksen kanssa. Toimituksen vaikutus kritiikkiin liittyy etupäässä näyttelyiden valintaan ja hyväksyntään sekä valmiin tekstin editointiin ja taittoon. Kriitikoiden puheesta käy ilmi, että toimitusten editointikulttuurissa on suuria eroja: toisilla tekstiin voidaan tehdä suuriakin muutoksia, ja toisilla taas ”pilkuakaan ei muuteta” (H9). Lehti- ja tabloidiuudistuksiin kytkeytyvä formaattiajattelu ja valmiit tekstimoduulit ovat muokanneet kriitikoiden työskentelytapoja sekä joidenkin kriitikoiden mukaan kaventaneet heidän liikkumatilaansa ja huonontaneet kuvataidekritiikin näkyvyyttä ja asemaa kulttuurisivuilla. Useampi kuin yksi kriitikko kertoo, että heidän tehtävänsä on vain toimittaa teksti toimitukseen – jutun käsittelystä, julkaisusta ja lukijoiden palautteen vastaanottamisesta vastaa toimitus:

Ensinnäkin se asia, että en ole koskaan ollut toimituksessa vastaamassa yhteenkään sivuun. Olen lähettänyt sen juttuni ja sillä sipuli, eli minun ei ole tarvinnut stressata sen puolen kanssa. (H9)

[-- K]un juttu on valmis, niin se on valmis. Mitä sen jälkeen tapahtuu, siitä ei oikein tiedä tarkasti, sanotaan näin. (H7)

Sen sijaan toimitusten ja kriitikoiden välillä palaute ja näkemykset eivät pahemmin kulje. Palaan tähän hieman myöhemmin tässä luvussa.

Kuten sanottu, kulttuurisivujen journalististuminen vaikuttaa myös kuvataidekritiikin muotoon ja sisältöön. Kuvataidekriitikoiden töiden aikataulutukseen ja kirjoittamisen tyyliin liittyy monenlaista journalismille epätavallista väljyyttä, liikkuvuutta ja vapautta. Monet kriitikot kertovat sopivansa itsenäisesti, tai toisinaan yhteistyössä toimituksen tai muiden lehden kriitikoiden kanssa, kritiikkien julkaisuaikajankohdat näyttelykalenteria seuraten pitkälle tulevaisuuteen, jolloin työskentelyn aikataulu ei välttämättä ole journalismille tyypillisen hektinen. Myöskin mielipiteellisen tekstin väljyys ja toisaalta tutun juttumuodon turvallisuus varmasti avittavat kriitikkojen työskentelyä. Kuitenkin esimerkiksi ulkoasu-uudistusten tarkkojen merkkimäärien ja erilaisten juttutyyppeiden

yleistymisen myötä myös haastattelemieni kriitikoiden työhön on tullut erilaista haastetta, mikä aiheuttaa myös epävarmuutta ja joitain soraääniä.

”Tynkäkritiikistä” ”hybridijuttuihin”

Kriitikoiden epävarmuus journalistisen työprosessin osaamisesta liittyy ainakin työnkuvan muutoksiin, mutta myös työskentelyn osa-aikaisuudella saattaa olla vaikutuksensa. Yleisesti ottaen kriitikoiden työskentelytapoja leimaa rutiininomaisuus: kritiikit sovitaan hyvissä ajoin etukäteen tiedossa olevista näyttelyistä ja tapahtumista, ja kritiikit suunnitellaan ja kirjoitetaan muihin töihin sovittaen oman aikataulun mukaan. Tämä vastaa varsin hyvin myös Jaakkolan kuvaamaa kritiikin valinta- ja kirjoitusprosessia (2015, 119). Haastatteluista käy kuitenkin ilmi, että rutiinia rikkovat nopealla tempolla tehtävät juttutilaukset sekä uudistukset lehtien ja kulttuuriosastoiden toimintatavoissa. Tällaisissa tilanteissa kriitikot pohtivat sivulauseissa omaa suoriutumistaan uudessa tilanteessa ja paineen alla:

[Tabloidiuudistuksen] myötä tulee sellainen uudistus, että pääkritiikkiin – nyt selkeämmin tullaan jaottelemaan näin, että on yksi pääkritiikki ja sitten pienempi tai kaksi pienempää sen rinnalla – tulee sellainen, että kriitikon pitää etukäteen tehdä tällainen plus- ja miinuspoiminta tai vaihtoehtoisesti kysymysmerkki-huutomerkki. Ne ovat sellaisia täkyjä yleisölle. Tämä on vähän sellainen, että "aargh ja iik". [--] Minusta se ainakin alussa tekee kovastikin lisää ajatustyötä, ennen kuin siihen tottuu, miten sitä... Toisaalta onhan siinä se – ja näin he perustelivat sitä, kun syksyllä tästä tuli tieto, että näin tulee käymään – että tällainen plus-miinus-ajattelu voi tehdä myös hyvää sille, että se pakottaa vähän terästäämään tai kärjistämään. (H3)

Jouduin ja pääsin siihen tilanteeseen, että minun piti kirjoittaa se tällä lailla pikavauhtiin. Se paine oli aika kova, mutta olen onneksi tehnyt näitä juttuja, joten kestin sen paineen. Minua vähän huvitti siinä samalla, että kyllä minä tästä selviän, että tulee sellainen kun tulee. Tavallaan eihän se ole kriitikon työn kannalta tai toimittajan työn kannalta mikään ihanne. Eihän se ole ammattitaitoisen toimittajan tapa työskennellä, mutta tähänhän se tällainen toimituspolitiikka ajaa ihmisiä. Samanhan se vakkaritoimittaja olisi joutunut tekemään [--]. (H8)

[--M]enet aamulla lehdistötilaisuuteen ja juttu on neljältä toimituksessa valmiina. Ja eihän se voi olla mitä tahansa, senhän pitää olla hyvä. Ne ovat sellaisia adrenaliinipaketteja. Sen jälkeen on aika sillain... Tekee mieli tehdä jotain muuta. (H6)

Huolimatta siitä, että rutiineista poikkeaminen ja selkeämmin journalismin kentälle siirtyminen merkitsevät lisääntyvää painetta, ”adrenaliinipaukkuja” (H6) ja ”iik”-reaktioita (H3), kriitikot kokevat, että tällaiset työtilanteet ovat haasteellisia myös ammattitoimittajille. Taidealan erikoisasiantuntemuksesta saattaa olla jopa hyötyä tiukassa tilanteessa, kuten yksi edellisistä kriitikoista jatkaa:

Sitten kun sain tehtyä, niin sain kuitenkin kiitosta päälliköltä. Hän minulle sanoi, että olisinhan minäkin tämän tehdä, mutta ajattelin, että kun sinulla on tämä kuvataiteen asiantuntemus, niin saat tähän paremmin sellaisen... En nyt muista, mitä sanoja hän käytti, mutta kuitenkin ilmaisi sen, että hän arvosti asiantuntemustani ja sen takia uskalsi ottaa minut sen tekemään. (H8)

Yksi kriitikko tuo suoraan esille osa-aikaisen työskentelyn vaikutuksen omaan osaamiseensa journalismin kentällä. Tässä tapauksessa kriitikon asiantuntijuutta kahlitsee toimittajan työhön liittyvien rutiinien puuttuminen:

Lisäksi en ole kuitenkaan niin nopea kirjoittaja, vaan mieluummin vietän aikaa sen tekstin kanssa. Utismediassahan se nopeus on valttia. Seuraavan päivän lehdessä täytyy olla kunnolla kirjoitettu juttu. Totta kai se johtuu myös siitä, ettei ole päätoiminen – minähän olen tehnyt tätä aina sivutoimisesti. (H7)

Yksi Jaakkolan havainnoista on, että sanomalehtien kulttuurikriitikoiden kirjoittajapositio ei ole muuttunut eikä juttupertuaari laajentunut mielipiteellisen tekstin ulkopuolelle sanomalehdissä (2014, 394). Kuitenkin kriitikoiden haastatteluista käy ilmi, että haastatellut ovat valmiita kirjoittamaan myös erilaisia juttutyyppejä tarvittaessa toimituksen pyynnöstä – kunhan aihe liittyy ainakin väljästi taiteeseen. Muihin julkaisuihin moni saattaa kirjoittaa jo nyt esimerkiksi haastatteluja, ilmiöjuttuja tai kolumneja. Vain yksi kriitikko suoralta kädeltä torppaa muiden juttutyyppeiden kuin kritiikin kirjoittamisen, mutta hänenkin syynsä liittyvät tämänhetkiseen työtilanteeseen ja mahdollomuuteen satsata enempää kirjoittamiseen. Kyseinen kriitikko uskoisi kykenevänsä kirjoittamaan myös muita juttutyyppejä, mutta kritiikin muoto miellyttää häntä:

Kyllä minua tavallaan se kirjoittaminen kiinnostaa, mutta koen, että nimenomaan se taiteesta kirjoittaminen on se oma juttu. Ja mielellään kirjoitan juuri sikäli kritiikkityypistä, että siinä voi sitten tuoda sitä vähän jopa subjektiivisempaa näkökulmaa ja omaa näkökulmaa ja sellaista vähän ehkä epämuodollisempaa tekstiä luoda, kun... ja vähän luovampaakin tekstiä, kuin että kirjoittaisin vain jostain kulttuuritapahtumasta tai näyttelystä jonkun esittelevän jutun tai taustoittavankaan jutun. (H5)

Moni haastatteleminen kuvataidekriitikoista kokee jo tällä hetkellä kirjoittavansa juttutyyppeiden sekamuotoja, jotka eivät palaudu pelkkään kuvataidekritiikkiin, vaan sisältävät muotoja erilaisista henkilö-, ilmiö- tai mielipidejutuista. Kriitikoiden haastatteluiden perusteella kuva perinteisestä kritiikistä, joka ”rajoittuu pelkkään taideteokseen; eikä ota aiheekseen henkilöitä, instituutioita tai taiteen kontekstiksi määriteltäviä kysymyksiä” (Steger 2001: teoksessa Jaakkola 2015, 120), tuntuu varsin etäiseltä. Varsinkin kriitikoiden omat vahvuudet ja kirjoittamisen tavoitteet kertovat pyrkimyksestä hahmottaa taiteilijaa ja näyttelyä historiallis-institutionaalisessa tai yhteiskunnallisessa kontekstissa ja tarjota sanomalehden lukijalle erilaisia näkökulmia taiteeseen. Kolme kriitikkoa kertoo suorastaan nauttivansa erilaisia journalistisia muotoja yhdistelevien juttujen kirjoittamisesta ”tynkäkritiikkien” sijaan:

En enää nykyisin tee sellaisia tynkäkritiikkejä, vaan siinä kulkee mukana myös tekijän monipuolisuus ja elämänvaiheet ja kokonainen tällainen – kun on 70-luvulta asti ollut näiden asioiden kanssa tekemisissä, niin siinähan tulee sellainen mahdollisuus, että voi suhteuttaa erilaisia teoreettisia lähestymistapoja, mutta tehdä siitä kuitenkin luettavaa. [--] Haluan kirjoittaa ainoastaan sellaisista näyttelyistä, joista tiedän, että niissä on jonkinlainen sisältö, jonkinlainen ulottuvuus, siis vastaanottajaa kohden, mutta myös se kokonainen maailmankuva, joka tekijällä on, sen aistii sieltä. Nyt vuosikaudet olen jo kirjoittanut näitä isoja näyttelyitä käsitteleviä kritiikkejä [--]. (H2)

On tärkeätä, että pitää itsensä virkeänä. Jos kirjoittaisi vain lyhyitä arvioita päivästä toiseen, niin voisi puutua siihen, ruveta käyttämään samoja sanoja, samoja asioita – täytyy koko ajan olla kriittinen sen suhteen, että olen nyt niin monta kertaa sanonut tuolla tavalla, että nyt täytyy löytää joitain uusia näkökulmia. (H6)

Kuten edellisistäkin esimerkeistä kuuluu, kriitikoiden suhtautumiseen muiden juttutyyppeiden kirjoittamisesta vaikuttavat olennaisesti heidän mielikuvansa juttutyypeistä. Esimerkiksi osa kriitikoista selvästi pitää uutis- tai puffijuttuja turhan rutiininomaisina ja alttiina vaikutuksille:

[-- S]ellainen uutisjuttuhan karrikoiden perustuu taiteilijan antamiin lausuntoihin lehdistötilaisuuksissa ja A4:en, jonka instituutio on tuottanut, joista sitten äkkiä tempaistaan juttu kasaan. Ei siinä mitään vikaa ole, mutta kuitenkin haluaisin päästä vähän enemmän sinne tulkinnan puolelle. (H7)

Mielenkiintoista esimerkissä on se, että kyseinen kriitikko yhdistää uutisjutun, joka on journalistisen paradigman lippulaiva (Jaakkola 2015, 117), epäkriittisyyteen ja uskoo juuri sen olevan taidekentän vaikutukselle altis. Näin ollen kriitikon mielestä uutinen ei täytä journalistisen paradigman kriittisyyden tavoitetta. Toisaalta kaikki kriitikot suhtautuvat myönteisesti esimerkiksi taiteilijahaastatteluihin perustuviin juttuihin, joissa taiteilija pääsee kertomaan työnsä taustoista ja keskustelemaan teemoista ja joissa vääränlaisen vaikuttamisen uhka on vähintäänkin yhtä suuri.

Haluun laajentaa osaamistaan journalismin suuntaan vaikuttaa luonnollisesti myös kriitikon muu työtilanne ja mahdollisuudet irrottautua työstään mahdollisesti lyhyelläkin varoitusajalla – jälleen osa-aikaisuus sitoo kriitikoiden asiantuntijuuden kehittämistä. Kuitenkin suurin este muiden juttutyyppeiden kirjoittamiselle on, että siihen harvoin on mahdollisuutta – vain erikoistapauksissa isojen näyttelyiden tai äkillisten tilanteiden vuoksi, kuten seuraavat kriitikot kertovat:

Se on harvinaista, että [ennakkojuttuja] pyydetään, mutta jos on joku paikallinen näyttely ja sitä paikallisuutta halutaan korostaa, niin silloin se ei ole kulttuuritoimituksen vaki-ihminen, joka sen tekee, vaan siinä voi olla myös kriitikko mukana, jolloin se kritiikki voidaan leipoa siihen sisään. (H1)

[--S]ain sitten samana aamuna äkillisen toimeksiannon, kun toimittaja oli... Ne olivat ensin tietenkin halunneet säästää ja omalla toimittajalla tehdään, sehän on talouskysymys, että omalla toimittajalla teetetään aina, kun on mahdollista. [-- K]un tehdään jotain museojuttua, niin se tehdään haastatteluna tai muuna puffijuttuna, jolloin ei tarvitse tehdä kritiikkiä. Ne kuitataan monesti sellaiset museonäyttelytkin sellaisella ennakkojutulla, ja kritiikki saatetaan jättää tekemättä tai ainakaan sitä ei tilata. (H8)

Mitä lukija todella haluaa, ja mihin uudistuksilla pyritään?

Haastatteleman kriitikot selkeästi kyseenalaistavat joitain journalismin nykytavoitteita, kuten yleisön viihdyttämistä ja uutismaista kirjoittamista, sekä toimituksen tekemiä päätöksiä, kuten julkaisukriteereitä ja -ajankohtaa, taittoa ja eri kulttuurinalojen arvottamista, ja niihin liittyviä perusteluja. Erityisesti kritiikkiä kohdistetaan sanomalehtien ulkoasu- ja konserniuudistuksiin, joilla kriitikot näkevät, että on suuri vaikutus kritiikin näkyvyyteen ja arvoon sekä kriitikoiden työskentelyolosuhteisiin. Huomionarvoista on, että erityisen kärkeviä kommentteja on vain kolmella kriitikolla, mikä näin ollen tarkoittaa, että vastauksiin on tarpeen suhtautua varauksella. Kuitenkin suurin osa, varsinkin pitkään työskennelleistä kriitikoista, ruotii uudistusten myönteisiä ja kielteisiä vaikutuksia työskentelynsä varsin laajasti haastatteluissa. Kriitikoiden asennoituminen uudistuksiin saattaa osaltaan kertoa myös siitä, kuinka toimitukset ovat onnistuneet uudistusten toimeenpanossa tai ainakin muutosten opastamisessa ja perustelussa avustajille. Samalla täytyy muistaa, että tietenkin muutokset ovat erilaisia eri toimituksissa, toimitukset ovat uudistusten eri vaiheissa ja uudistukset vaikuttavat toimituksiin ja avustajiin eri tavoilla.

Perinteisesti kulttuurisivuilla ja erityisesti kulttuurikritiikissä on oletettu lukijalta jonkinlaista kiinnostusta ja perehtyneisyyttä käsiteltäyn aiheeseen. Kuitenkin nykyään lukijan kuin lukijan huomioimisen, yleistajuisuuden ja populaarisuuden vaatimukset koskettavat yhä enemmän myös kuvataidekriitikoita – tämä on selvää haastateltujen kerta toisensa jälkeen nostaessa vaatimukset esille ja viitatessa niihin oman työskentelynsä mittareina. Vaikka, kuten olen jo huomionut aiemmin tässä luvussa, kriitikot ovat sisäistäneet lukijalle kirjoittamisen tavoitteeksi omaan työskentelynsä, kyseenalaistavat he siihen liittyviä mielikuvia myös toisinaan:

[-- E]n liian yksinkertaista tekstiä halua tuottaa. Mielestäni kritiikissä täytyy olla sellaisia ulottuvuuksia, joita pystyy ymmärtämään, vaikei kaikkia sanoja ymmärräkään. Kyllä siellä tietenkin hiukan saa käyttää sivistyssanoja ja vähän vaikeampaakin tekstiä. [--] Enhän minä nyt tietysti kirjoita ihan kaikille lukijoille, koska tiedän, että kaikki lukijat eivät halua lukea niitä tekstejä tai lue niitä kuitenkaan. (H7)

Se on sellainen, mikä pitää aina valita, mutta mielellään pitäisin kiinni myös tietynlaisesta intellektuaalisuudesta, siitä että ei tässä nyt ruveta ihan kaikkea selittämään. Pitää aina jotenkin tarkistuskierroksella vaa'ituttaa teksti, että siinä ei saa olla liikaa. [-- K]ritiikillä on omat lainalaisuutensa. Samalla kun sen ideaali on tällainen vähintäänkin hyvä essee, niin sillä on näitä rajoitteita, että sillä olisi mahdollisimman suuri mahdollinen lukijakunta. Kritiikin pitäisi kuitenkin säilyttää itsearvonsa ja itsekunnioitus tällaisena taiteen alueena, jolla on oma terminologiansa niin kuin autokorjaamossa on omansa. [--] Taiteesta sanotaan monesti, että minä kun olen sellainen tavallinen ihminen, niin en ymmärrä näitä – tänä päivänä voisi kysyä, että miksi et, koska sinullahan on kaikki mahdollisuudet. Tässä kritiikin tarvitsee olla

itsepäinen – tämän verran vielä siirryn sinua kohti, mutta sitten ei yhtään enemmän, ja se vaihtelee vähän käsiteltävästä asiasta. (H4)

Edellisestä esimerkistä kuuluu, että kriitikko haluaa pitää kiinni taiteen käsitteistöstä ja perinteestä, mutta toisaalta tarkoitus on myös haastaa lukijaa. Lukijan ajattelun herättely ja haastaminen tavoitteena nousee esille lähes kaikkien kriitikoiden haastatteluissa. Tähän ei toki tarvita korkealentoista esteettis-filosofista pohdintaa vaan pikemminkin uusia näkökulmia:

Vähän sellaista matkasaarnaajan vikaahan tässä on vissiin ja sellaista pientä yritystä leikkiä opettajaakin siinä, että voisit lukea tämän teoksen näinkin. (H8)

Totta kai voisi edellyttää myös lukijalta – hänellä on myös tietokone – että jos hän ei muista, oliko se impressionismi ennen Picassoa vai Picasson jälkeen, niin tuossa tuokiossa hän voi sen tarkistaa. Voisiko sanoa, että hyvä teksti inspiroi tutkimaan ja opiskelemaan lisää ja leikkaamaan sen kritiikin irti, koska joku asia on ilmaistu siinä niin nasevasti. (H4)

Samaan lukijan haastamiseen ja siihen, että kaikkea ei tarvitse selittää, liittyy se, että kriitikot kokevat, että heidän oma persoonansa ja omat mielipiteensä saavat myös näkyä tekstistä, ja on lukijan velvollisuus oppia huomioimaan kriitikon identiteetin vaikutus kritiikkiin. Monen kriitikon jakama mielipide myöskin on, että kuvataidekritiikkiä tarvitaan sanomalehdessä juuri siksi, että kritiikki tuo ”elämän perusasioita” (H4), ”taiteelle tyypillistä syvällistä pohdintaa” (H5) ja ”henkisiä kysymyksiä ja niistä keskustelua” (H2) lehden sivuille ja yleiseen keskusteluun:

Mielestäni kriitikoita tarvitaan juuri siksi, että kriitikot ovat oman alansa erityisasiantuntijoita ja kriitikolla on mahdollisuus nostaa esille asioita, jotka menevät ihan selkeästi sellaisen yleisuutisoinnin ulkopuolelle. (H3)

Esimerkiksi populaarisuus, viihteellisyys ja vaivattomuus ovat olleet lehtien keinoja houkutella lukijoita kiristyvässä kilpailutilanteessa. Kuitenkin yksi haastattelemani kriitikko kyseenalaistaa toimituksen päätöksiä ja prioriteetteja näiden tavoittelussa:

Mielestäni se oli hämmästyttävää, että lehdessä pitkän työkaaren tehnyt ihminen voi kyseenalaistaa sen oman työkenttensä ja näyttää sitä pientä kännykkää. Näin heti, että, ei perskules, ei ole mitään mahdollisuutta, että tuo pieni juttu voisi syrjäyttää. Se tarkoitti käytännössä sitä... Ihmiset eivät jaksa lukea pitkiä juttuja. Ihmiset eivät jaksa lukea vaikeita juttuja. Ihmiset eivät yhtäkkiä oikein jaksaneet juuri mitään, mikä liittyi sanomalehteen. Niinpä meitä ohjeistettiin siihen, että otsikon on hyvä olla kokonainen lause – periaatteessa pelkästään sen otsikon lukemalla pääsi kiinni siihen, mitä ajassa liikkuu. (H4)

Jos jossain Jämsässä on syntynyt kaksipäinen vasikka, niin mieluummin ne tekevät siitä jutun kuin panostavat kritiikkiin – näin vertauskuvallisesti sanottuna. Joten ei minuakaan niin paljon kiinnosta, vaan teen sen jutun sellaisella intensiteetillä riippumatta siitä... (H4)

Toki journalismissa on aivan viime aikoina ollut nousussa pyrkimys niin sanottuun syvään tai hitaaseen journalismiin, jonka tarkoitus on syväluodata yhteiskunnan rakenteita ja haastaa lukijaa

ajattelemaan ja kyseenalaistamaan. Tällaiseen journalismiin moni kriitikkokin varmasti haluaisi kuvataidekritiikin liittää sen sijaan, että kaikkea keskustelua ohjaisi talous:

Kulttuurielämä on tällä hetkellä niin ahtaalla siksi, että tämä koko yhteiskunta elää sellaista vaihetta, että täällä puhutaan kaikesta pelkästään talouden kielellä. [--] ja se on hengellisesti kauhean köyhää. Taiteen olemassa olon ja vaikkapa kulttuuritoimittamisenkin kannalta ihan hirveän köyhä tilanne. Toivottavasti se muuttuu. Kyllä luulen, että se muuttuu, että ihmiset kyllästyvät siihen aikanaan. Joku sen murtaa tällaisenkin kuplan vielä. (H8)

Vielä tällä hetkellä taloutta kuitenkin käytetään perusteluna monille journalismin uudistuksille.

Ehdottomasti eniten kriitikot kyseenalaistavat ja kritisoivat sanomalehtien lehti- ja ulkoasu-uudistuksia ja kertovat niiden vaikutuksesta työskentelyynsä. Taustalla on huoli journalististumisen vaikutuksesta kuvataidekritiikkiin ja kritiikin aiemman aseman huonontumiseen kulttuurisivuilla. Kriitikoiden epäluulo kohdistuu uudistusten eri puoliin: Neljä kriitikkoa pohtii konserniuudistusten vaikutusta ja juttujen kierrättämistä. Viisi kritisoi lehti- ja tabloiduudistuksia ja niihin liittyvää formaattiajattelua sekä kaksi layoutin ja taiton muutoksia. Valmiista merkkimääristä puhuvat kaikki. Huolena on esimerkiksi se, että konsernijohtoisuus vähentää töitä, kaventaa kritiikkien monipuolisuutta ja etäännyttää taloudelliset päättäjät työntekijöistä:

Kirjoittamiset ovat nyt vähentyneet sen takia. Taidekritiikin tontillehan on lähetetty tällaisia kirjoituksia, että "luovun kaikista oikeuksista teksteihin" – mitä minä en tehnyt. Muutaman kerran huomasin sitten, että [toinen lehti] oli käyttänyt jotain juttua ja toistakin, ja soitin lehtimiesliittoon ja ne sanoivat, että se on ihan oikeusjuttu. (H9)

[-- S]ehän on kuitenkin konserniasia. Jos katsot [saman kahta saman konsernin lehteä], niin ne ovat yksi yhteen. Aika harvat näistä lehdistä, joissa on jotain omaa uutta, alueeseen liittyvää. Tässä kuitenkin kaiken aikaa [--] on vähennetty hiiren hiljaisesti väkeä ja keskitetty toimituskuntaa langattomaan. [--] Kyllä se on ihan tosi asia, että jos freelancerina tekee töitä, niin kyllä tässä on tapahtunut selkeästi palkkiopudotus eikä ole tiloja. (H2)

Kun toiminta oli vielä vapaampaa, kun lehti ei vielä ollut osa tällaista konsernia, niin siellä oli enemmän mahdollisuuksia julkaista juttuja ja myös kritiikkejä, esimerkiksi kansainvälisistä näyttelyistä tai jostain taideilmiöistä ulkomailla. Nyt siihen ei ole enää samalla lailla mahdollisuuksia. Silloin se oli todella hienoa, että sai kokeilla vähän erilaisia juttutyyppejä ja tuoda sitä tietynlaista kansainvälistä liikkuvuuttaan esille ja niitä asioita, joita maailmalla tapahtuu. (H1)

Isoissa lehtitaloissa vaikuttaa tietenkin iso konsernijohto, joka on älyttömän etäällä siitä yhden lehden toimituksesta, ja varsinkin siitä kulttuuritoimituksesta. Iso linjaus jostain, kuinka näitä lehtitaloja yhdistellään [--]. Ne tavallaan sitovat uutispäällikön kädet, joka sitten minulle antaa juttuja tai ei anna, kun hänellä on se määräraha, minkä hän saa käyttää. Sitten hän kipuilee sen kanssa. [--] Me kaikki ollaan ihmisiä, jotka yrittävät parhaansa ja tekevät sen, mitä pystyy, ja sitten jotkut tällaiset voittoja tavoittelevat pomot rakentavat ne raamit. Jotenkin minulle on tullut sellainen käsitys, että toimituksissakin suhtaudutaan kylmänrauhallisesti – Teen nyt sen, minkä pystyn, enkä ala tässä nyt tapella noiden pomojen kanssa, kun se ei johda mihinkään. (H8)

Lehti- ja tabloidiuudistusten kohdalla pääkritiikki kohdistuu standardoituun formaattiin, ”orjuuttaviin” (H8) ja aiempaa pienempiin merkkimääriin sekä layoutin muutoksiin:

Sitten tuli sanomalehdessä ulkoasu-uudistus, joka saa minut melkein vihaamaan graafikkotyylisiä henkilöitä – saatanan pökölöt, jotka laittaa kaikki tekstit sellaisiksi ruudukoiksi, että se onkin visuaalinen elementti se teksti eikä se [ole enää tärkeää], kuinka paljon siinä tekstissä on sisältöä. [-- T]uli todella tiukka sabluuna siihen tekstiin. [-- M]erkkimäärät ovat se orjuuttava, rajaava tekijä, jonka sisällä on pitänyt koittaa saada itsensä ja sen näyttelyn maailma ilmaistua. Tämä moduuliajattelu siellä lehtimaailmassa on muuttanut varmasti niitä juttusisältöjä muillakin alueilla kuin kritiikkien alueilla, koska se väistämättä ajaa sellaiseen, että siihen yhteen pätkään mahtuu yksi ajatus, eikä mitään muuta (H8)

[Tabloidista] puuttuu sellainen mehekkuus tai monipuolisuus, tai sitten siinä on sellaisia ominaisuuksia – eikä tämä ole vain tämän lehden ominaisuus, vaan lähestulkoon kaikkien, jotka ovat tabloidiin ryhtyneet [--] Joskus siinä vaiheessa, kun tämä tabloidikuvio tuli ihan pakotetusti, eihän sitä voi enää mihinkään siirtää, kyllä se tuntui vähän siltä, että se on kuin jäähyväiset aseille. (H2)

Oli kunnia kritiikilläni olla mukana siinä ensimmäisessä tabloidikokoisessa lehtinumerossa, mikä tästä omasta työnantajan lehdestä tuli julki, ja siinä oli kritiikki laitettu sellaiseen pystyformaattiin, sellaiseen kapeaan vielä. Olin kauhuissani, että tätäkö tämä formaattiuudistus tarkoittaa, että ei ole kuvaa ja sitten se on sellainen pitkä soiro. Kyllä se nyt visuaalisuuskin siinä kritiikissä on tärkeää, eli taitto ja miten se taitetaan. (H1)

Kaikki kriitikot mainitsevat huomanneensa vähentyneet merkkimäärät. Tosin lehtien kuvataidekritiikille suodut merkkimäärät vaihtelevat hyvin suuresti, ja kaikki eivät viittaa kommentilla välttämättä omaan työnantajalehteensä. Kolme kriitikko jopa kiittelee kuvataidekritiikin saamaa tilaa omassa lehdessään, ja muutaman kriitikon mukaan lyhyessä, standardoidussa mitassa on hyvää tekstin napakkuus ja kirjoittamisen rutiininomaisuus myönteisessä mielessä. Kuitenkin kaikkien kriitikoiden kommentista ja sanavalinnoista – ”kyetä niissä rajoissa ilmaisemaan jotakin” (H3) tai ”koettaa vääntää kasaan” (H7) – huokuu turhautuminen merkkimäärän tarkkoihin raameihin. Muutama kriitikko kiinnittää huomiota myös siihen, että yksittäisten kritiikkien ja merkkimäärien laskiessa myös kirjoittamisesta saadut tulot vähentyvät:

Ei voinut kirjoittaa yksittäisestä gallerianäyttelystä kritiikkiä vaan ruvettiin tekemään galleriakierroksia. Olikohan se 700 merkkiä per näyttelyä sen jälkeen, kun oli hetkeä aikaisemmin 3000 merkin juttu mennä läpi yhdestä näyttelystä. Sehän vähensi huomattavasti myös sitä tuloa, mitä siitä kirjoittamisesta voi saada, kun ne ympättiin samaan. (H8)

Kun ottaa huomioon kritiikissä tapahtuneet muutokset, esimerkiksi muodon ja sisällön standardoitumisen, ajatus kritiikistä yksilöllisenä, yksittäisenä ”käsityötuotteena” (Blank 2007, 133: teoksessa Jaakkola 2015, 119) ei tunnu kovin ajankohtaiselta. Kun päivälehtikritiikki menettää taiteellista, ”auraattista”, luonnettaan ja muuttuu yhä enemmän sarjalliseksi palvelumuodoksi,

tuntuu loogiselta, että myös kriitikoiden työnkuva ja asema sekä arvostus molemmilla kentillä muuttuvat.

Tämän luvun esimerkeistä ilmenee, että toimituksen kuvataidekritiikin arvostus ja arvotus muihin aiheisiin ja juttutyyppeihin nähden voi vaikuttaa kriitikoiden työmotivaatioon ja työskentelyyn. Myös muut kriitikot huomioivat toimitusten muuttuneen ja vaihtelevan suhtautumisen eri kulttuurinaloihin ja sen vaikutuksen omaan työskentelyynsä. Toisaalta kyse on siitä, että populaarikulttuurinalat valtaavat kautta rantain alaa kulttuurisivuilla, mutta myös siitä, millainen käsitys toimituksissa on eri kulttuurinaloista. Esimerkiksi, vaikka kirjallisuus-, musiikki-, elokuva- ja peliarvosteluihin saa liittyä selkeä kaupallinen ulottuus, kriitikoiden haastattelujen perusteella kulttuuritoimitusten suhtautuminen kuvataiteen kaupallisuuteen vaikuttaa kahtiajakoiselta: toisaalta arvosteluiden tulee esitellä yleisölle paikallista kulttuurielämää, mutta toisaalta ei ole sanomalehden velvollisuus mainostaa näyttelyitä. Eri lehtiin kirjoittaville kriitikoille voi olla hyvin erilaiset odotukset:

Ehkä jossakin määrin odotetaan, että kritiikit olisivat suunnilleen pelkkiä puffeja toimijoista, näyttelypaikoista ja gallerioista. (H3)

Silti se perustelu sille, että miksi kuvataiteesta ei kirjoiteta, on vähän sellainen että eihän me nyt näitä ruveta mainostamaan. Samaan aikaan kirjoitetaan elokuva-, musiikki- ja pelijuttuja, jotka nimenomaan pyörittävät sellaista älytöntä bisnestä, jossa jos missä tuetaan jotain bisnestä, kun kirjoitetaan elokuva-arvostelut tasan tarkkaan silloin ennen ensi-iltaa. [--] Sitten taas kuvataide, jossa kaikki elävät veitsi kurkulla ja nälkää nähden, niin sitä ei sitten tueta, koska se olisi kyseenalaista toimintaa (sarkastisesti) noin bisnesmielessä. (H8)

Kuvataidekritiikon asema erilaisten odotusten ristiaallokossa saattaa käydä vaikeaksi, varsinkin kun laineita lyövät edellisten lisäksi myös taidekentän odotukset.

On selvää, että lehti- ja ulkoasu-uudistuksilla ja toimituksien vaihtuvilla vaatimuksilla, jotka muuttavat kirjoittamisen reunaehjoja, on vaikutusta kriitikoiden työnkuvaan. Uudistusten näinkin laajasti pohtiminen ja kyseenalaistaminen osoittavat, että muutokset ainakin väliaikaisesti vaikeuttavat kriitikoiden työskentelyä ja aiheuttavat painetta. Moni kriitikoista kokee, että muutokset osaltaan rapauttavat kritiikin merkitystä ja asemaa sanomalehdessä. Tarkat merkkimäärät ja tiukat formaatit myös sitovat kriitikoiden mahdollisuuksia hyödyntää luovuuttaan ja asiantuntemustaan täysmittaisesti. Ottaen huomioon, että suurin osa haastattelemistani kriitikoista on vastuussa vain raakatekstin toimittamisesta deadlineen mennessä, mielestäni he ovat yllättävän kiinnostuneita kritiikin puitteista ja kontekstista sanomalehdessä. Toisaalta kriitikoiden oma nimi, identiteetti ja näkemykset ovat vahvasti sidoksissa lehdessä julkaistavaan kritiikkiin – kuvataidekritiikki on ”yksilötyöhön perustuva suoritus” (Pakkanen 2011, 98), jonka keskiössä on oma juttu ja mielipide, ehkä jopa vahvemmin kuin monilla muilla freelance-kirjoittajilla. Tämän

lisäksi osa kriitikoista kokee, että heidän työnsä ovat vähentyneet sanomalehtien ja kulttuurisivujen uuden suunnan myötä.

Mielestäni kyky kyseenalaistaa journalismin ihanteita, tavoitteita ja menetelmiä kertoo kriitikoiden journalismin alan asiantuntemuksesta sekä halusta määritellä kuvataidekritiikin muotoa ja asemaa sanomalehdessä. Kulttuurisivujen lukijoista ja heidän toiveistaan ei liene kummillakaan – ei kriitikoilla eikä toimituksen työntekijöillä – ole kovin tarkkaa kuvaa, mutta ainakin kriitikot tuntuvat olevan askeleen verran lähempänä kirjoitusaiheelle, eli taiteelle, ominaista luovuutta ja monipuolisuutta toiveellaan muunneltavasta kritiikin muodosta tarkkojen formaattien sijaan. Toisaalta kuulostaa siltä, että ulkopuoliset kuvataidekriitikot eivät kovin tarkasti ole tietoisia edustamiensa sanomalehtien kulttuuriosaston toiminnasta ja toiminnan lähtökohdista tai rajoituksista, kuten esimerkiksi taloudellisesta tilanteesta tai julkaisupolitiikasta. Myöskin jossain tapauksissa tuntuu, että heidän tietoisuutensa journalismin toiminnasta on varsin pintapuolista, esimerkiksi koskien lehtiyhteistyöhön liittyvää juttukierrätystä ja palkkioita:

Tietääkseni näitä kuvataidearvioita ei juurikaan kierrätetä missään. Ne ovat niin vähän aikaa voimassa – näyttely päättyy, niin se on vanha juttu. (H6)

Tietääkseni juttujani ei ole julkaistu muissa lehdissä, jotka kuuluvat konserniin. Minusta tuntuu, että kulttuuriuutisissa ei ole vielä menty siihen. Tai enhän minä tietenkään tiedä, vaikka niitä olisi julkaistu jossain muissa lehdissä, mutta ei niistä ainakaan mitään lisäpalkkioita ole tullut. (H7)

Lupaa on erikseen kysytty, mutta en muista yhtään, onko se näkynyt palkkiossa, koska se on niin harvinaista. (H4)

Kuvataidekriitikoiden puheesta ei huou kiinnostus seurata omien juttujen kierrätystä tai kiinnostus osallistua freelance-journalisteja paljon puhuttaneeseen keskusteluun juttupalkkioista. Esimerkiksi epätietoisuus juttupalkkioista ja juttukierrätyksestä on hämmentävää, kun ottaa huomioon, että kaikki yhtä lukuun ottamatta ovat allekirjoittaneet juttukierrätyksen sallivan avustajasopimuksen. Kuvataiteen paikallisuuden ja ajankohtaisuuden vaateen perusteella kolme kriitikkoa vieläpä epäilee kritiikkien kierrättämistä, vaikka esimerkiksi Kantokorpi suurta huomiota saaneessa blogikirjoituksessaan (6.4.2013) kertoo, että kritiikki ”saatetaan julkaista identtisenä jopa seitsemässä lehdessä”. On vaikea sanoa, onko tietämättömyyden ja välinpitämättömyyden syynä mielenkiinnon puute vai tiedostavatko kriitikot, että heidän vaikutusmahdollisuutensa ovat joka tapauksessa rajalliset. Joka tapauksessa kriitikoiden kynnys ottaa yhteyttä toimitukseen vaikuttaa korkealta. Toisaalta myöskään toimituksen suunnalta ulkopuolisia avustajakriitikoita ei informoida kovin ahkeraan heitä koskettavista aiheista.

”Avustajan asema ei ole kovin hääppöinen”

Siinä missä kriitikoiden suhde taidemaailmaan näyttäytyy myönteisenä, heidän suhteensa journalismiin ja toimitukseen on yleisesti ottaen ulkopuolinen. Käytännössä ulkopuolisuus tarkoittaa sitä, että sovitun ohjeistuksen ja aikataulun mukaisesti kriitikot toimittavat kritiikkitekstit toimitukseen ja lukevat valmiin kuvitetun, editoidun kuvataidekritiikkinsä seuraavan päivän lehdestä. Palautetta työstään kriitikot saavat vain harvoin. Tosin harva kriitikko sitä tuntua kaipaavankaan, sillä vain yksi kriitikko aineistossani kiittelee toimitukselta kritiikeistä saamaansa palautetta. Yleisesti kriitikot näkevät suhteensa toimitukseen hyvänä, mutta kertovat samalla kokemastaan vuorovaikutuksen ja yhteistyön puutteesta itsensä ja toimituksen välillä, muun muassa juttujen ennakoinnissa, taitossa, kuvien valinnassa ja julkaisusta sekä lehti uudistuksiin liittyvissä seikoissa. Vaikka kriitikot kiittelevät toimituksista saamiaan neuvoja ja ohjeistuksia journalistiseen kirjoittamiseen, useimmat kriitikot sanovat saaneensa perehdytystä evästystä siihen, minkä tyyppistä kirjoittamista heiltä odotetaan, vain kriitikon työn aloittaessaan tai työnkuvan muuttuessa, esimerkiksi lehti- tai ulkoasu-uudistuksen vuoksi. Kuvaavaa on, että kahta kriitikkoa lukuun ottamatta kaikkien yhteydenpito toimitukseen tapahtuu lähinnä sähköpostin ja puhelimen välityksellä.

Haastateltujen kokema ulkopuolisuus, joka liittyy ja johtaa kommunikoinnin ja yhteistyön vähyyteen toimituksen kanssa, ei poikkea muiden ulkopuolisten avustajien kokemuksesta, ja toisaalta palautteen ja briiffauksen vähyys ei ole tavatonta myöskään toimituksissa (esim. Pakkanen 2011; Jyrkiäinen 2008). On kuitenkin selvää, että ulkopuolisuus vaikuttaa kuvataidekriitikoiden omaan kokemukseen ja työprosessin vaiheisiin. Osaltaan vaikutukset ovat samanlaisia kuin muillakin ulkopuolisilla avustajilla, mutta osin ne liittyvät kuvataidekriitikon tehtävän ja juttutyypin erityisyyteen sekä kriitikon erilaiseen suhteeseen lehden kanssa. Työskentelyn ja kokemuksen lisäksi ongelmana ulkopuolisuudessa on se, että kriitikot eivät pääse vaikuttamaan kuvataidekritiikkiä koskeviin päätöksiin ja kulttuuriosaston linjauksiin, vaikka kyseessä on juttutyypin, jota kirjoittavat etupäässä ulkopuoliset avustajat:

Se on aina ollut jaettu kokemus [kyseisen lehden kriitikoiden kesken] se turhautuminen, kuinka heikosti pystyy itse vaikuttamaan siihen tilanteeseen. Ainakaan avustajat eivät hirveästi pääse vaikuttamaan. (H8)

Totta kai me kaikki olemme kokeneet välillä, että avustaja ei ole mitään, vaikka on ollut kiinni lehdessä todella. (H4)

Myöskään ulkopuolisten avustajien mahdollisuudet vaikuttaa työsopimustaan ja palkkioitaan koskeviin kysymyksiin eivät ole hääppöiset. Esimerkiksi juttukierrätyksen sallivasta sopimuksesta yksi kriitikko toteaa ykskantaan:

Olen [allekirjoittanut], ei minulla ole vaihtoehtoja. Jos meinaan tehdä sinne jotain, niin pakkohan se on allekirjoittaa, koska ei muuten laskutus pelaa. (H8)

Toimituksen ulkopuolella työskentely tarkoittaa toki myös kriitikon työn suhteellista vapautta. Vaikka kuvataidekriitikot puhuvat paljon osa-aika- ja freelance-työskentelyn kielteisistä vaikutuksista, mainitsevat he myös monia myönteisiä puolia, kuten itsenäisyyden, sitoutumattomuuden ja monipuolisuuden:

Sen takia mielestäni kritiikkikin on mukavaa, koska sitä voi tehdä vähän [oman työn] ulkopuolella. (H7)

Kriitikon työskentelytapoja ja -aikoja ei valvo kukaan ja tekstissä saa käyttää omaa tyyliään ja luovuuttaan, kunhan teksti valmistuu ajallaan ja journalismin ja toimituksen asettamat reunaehdot täyttyvät:

Olen ajatellut, että kun saan vapaasti kirjoittaa enkä ole minkään sanomalehden palkkalistoilla sillä tavalla, niin otan myös vapauksia siihen tyyliin, millä kirjoitan. Ajattelen, että on vain hyvä, jos sinne tulee erilaistakin tekstiä joukkoon, kun ihan sellaista perussanomalehtitekstiä. (H5)

Kuitenkin kaksi pitkään kirjoittanutta kriitikkoa on sitä mieltä, että viime vuosina kriitikoiden liikkumattomuus on kaventunut, mikä näkyy kritiikkien enentyvänä editoimisena ja paikallisuuden korostumisena. Samalla tavalla kuin Pakkanen (2011, 128) freelancerit, myös haastatellut kuvataidekriitikot rinnastavat editoimisen vähyyden omaan ammattiosaamiseensa ja toimituksen luottamukseen. Osa kriitikoista kokee editoinnin lisääntymisen toimituksen puuttumisena varsin monen kuitenkin ottamatta huomioon, että yleisestikin sanomalehdissä editointikulttuuri on vahvistunut viime aikoina ja muuttunut kohti suunnittelea ja editoivaa työskentelyä (lehtien editoinnista esim. Pakkanen 2011, 123–125). Kuitenkin suurelle osalle kriitikoista juttujen editointi tuntuu olevan luonteva osa journalismin työprosessia, vaikkakin he kyseenalaistavat toisinaan toimituksen valintoja ja muutoksia.

Ideaalisti kriitikoiden vapaus tarkoittaa sitä, että halutessaan ”[kriitikko on] valmiina liikkumaan eri suuntiin ja osallistumaan erilaisiin asioihin” (H4), mutta todellisuudessa kuvataidekriitikot ovat useimmiten yhden lehden kriitikoita ja heidän työskentelynsä on sidottu paikalliseen kontekstiin. Kysyessäni median vaikutuksesta työskentelyyn kaksi kriitikkoa pitää paikallisuutta merkittävänä tekijänä. Paikallisuus myös vaikuttaa kriitikoiden asemaan ja näkyvyyteen valtakunnallisesti. Moni kriitikoista kokee, että heidän oma asemansa on hyvin paikallinen ja jopa marginaalinen:

[-- K]riitikon työnkuva on niin rajattu ja sidottu johonkin lehteen, että kyllä yllätyisin, jos Aamulehti soittaisi, että kirjoittaisitko kritiikin tamperelaisesta, joka on Jyväskylässä näyttelyä pitämässä. Kyllä se sitoutuu siihen yhteen lehteen. (H4)

[Marginaalinen asema] johtuu myös siitä, että lehti ei julkaise netissä juttujani, koska se pitää ne maksumuurin takana, joten niitä ei ikään kuin ole olemassa. Jos nimelläni googlettaa, niin sieltä ei hirveän paljon tule juttuja [--]. (H8)

Toisaalta paikallisina toimijoina kaikkien kriitikoiden asema on vakiintunut, ja maakuntalehtien korostaessa yhä enemmän paikallisuutta voi tämä olla myös hyvä asia töiden jatkumisen kannalta, kuten yksi kriitikko päättelee:

Koen sen sillä tavalla, että kovasti esimerkiksi esimies siellä, pitää meidän puolta. Juuri kun oli pelkoa tästä, mitä vaikuttaa, kun [lehti] liittyi tähän [lehtiyhteistyöhön] ja tulee juttukierrätys, että kuinka paljon hommat vähenevät, mutta se ei kuvataidekritiikin kohdalla oikeastaan vaikuta, koska se on niin paikallista, kirjoitetaan juuri tämän alueen näyttelyistä. (H3)

Toimituksen asenteella ja menettelyllä ulkopuolisia avustajiaan kohtaan on merkitystä kriitikoiden kokemukseen siitä, millainen asema ja millaiset vaikutusmahdollisuudet heillä on. Varsinkin yhden kriitikon puheesta kuuluu tyytymättömyys toimitukseen ja sen asenteeseen kuvataidekriitikoiden asiantuntemusta ja mielipiteitä kohtaan – varsinkin kriitikoiden uran alussa²⁹:

[-- J]os yritän puhua uutispäällikön kanssa [lehti uudistuksen kielteisistä vaikutuksista], niin silloin hän vetoaa suurempiin päättäjiin ja sanoo, että täällä yleensä jatkavat hommia sellaiset, jotka eivät turhia valita vaan tekevät hyvillä mielin sen, minkä saavat tehdä. (H8)

Ehkä sitä alussa kuvitteli, kun sinne pääsi, että josko tästä avautuisi vähän isompikin tontti, ja välillä se näyttikin siltä, vaikka se oli ihan hirveätä taistelua monta vuotta. Kun lähetti jutun toimitukseen, niin tulee sellainen olo, että hittoako nyt meitä kiusaavat näillä sepustuksillasi, ja täytyi soitella perään monta kertaa, että muistakaa julkaista se ajoissa ennen kuin se näyttely menee ohi. Se on todella raastavaa ottaen huomioon, että palkkiot eivät ole kovin isot. Kun vuosia kului, siinä tuli sitten sellainen olo, että nyt ne alkavat luottamaan, että minä osaankin jotain. Sitten sai isompia juttutiloja ja omia juttuideoita läpi. Silti kuitenkin koko ajan se tietoisuus, että uutispäällikkö sanoo ihan suoraan, että ota tämä sellaisena harrastuksena, harvathan nyt palkkaa saa siitä, että ne jotain harrastaa, että olet hyvässä asemassa, kun olet harrastaja ja saat siitä vielä rahaakin. (H8)

Esimerkissä oleva toimituksen esimiehen mielipide kriitikoiden työstä ”harrastuksena” (H8) on mielenkiintoinen ja kuvaava. Toisaalta myös kriitikot itse nonsaleeraavat omaa työtään: yksi haastattelemani kriitikoista suoraan kutsuu työtään harrastukseksi ja toinen antaa ymmärtää, että työstä saatavalla rahallisella hyödyllä ei ole mitään merkitystä. Edellisiin näkemyksiin vaikuttaa varmasti osaltaan perinteinen näkemys taidemaailman sisäpiirin asiantuntijakriitikoista, jotka pyrkivät niin edistämään taidetta kuin luomaan kritiikkeillä omaansa – näkemys kritiikistä taiteena ja taiteen harrastamisena. Yksi freelancerina kokopäiväisesti työskentelevä kriitikko näkee juuri tällaisten näkemysten heikentävän kriitikoiden asemaa, palkkioita ja neuvottelumahdollisuuksia:

²⁹ Täytyy toki ottaa huomioon, että kyseisellä lehdellä on useita kuvataidekriitikoita, mikä aiheuttaa jonkinasteisen kilpailutilanteen muutenkin vähenevistä kuvataidekritiikeistä ja osaltaan varmasti vaikuttaa kriitikon kokemukseen.

[-- A]vustajan palkkiot ovat todella pieniä. [-- K]un professorit tai tutkijat harrastuksensa vuoksi halusivat kirjoittaa myös kritiikkejä ja muitakin tekstejä – aikanaan oli hyvin paljon yleisempääkin kuin nyt – niin eihän heillä ollut rahallista tarkoitusta, kunhan saivat toteuttaa itseään. Sitten kun ajattelee kriitikon työtä ammattina, se törmää juuri tähän. Täytyy ajatella sitä osana freelanceriutta. (H4)

Edellinen esimerkki alleviivaa sitä, kuinka kriitikon työtä ei nähdä työnä – tai ainakaan työnä, jolla voisi ansaita leipänsä. Vaikka kaikki haastattelemani kriitikot ovat työskennelleet jo vuosia saman lehden palveluksessa, osan puheesta kuuluu epävarmuus työn jatkumista kohtaan johtuen niin avustajasopimuksesta, toimituksellisesti muutoksista kuin kulttuurijournalismin journalististumisesta. Epävarmuus omasta tulevaisuudesta tuntuu olevan jaettu kokemus avustajien keskuudessa:

Kriittikona työskentely on tullut osaksi identiteettiä, mutta milloin tahansa saattaa tulla tieto, että me emme tarvitse teidän palveluksianne. Se on osa tästä riskistä, joka liittyy tähän avustussuhteeseen, mutta myös tästä kritiikin vähenevästä merkityksestä lehdessä. En osaa paikantaa niitä keskusteluja, mutta aika paljon on tuotu esiin sitä, että voisiko olla ilman tai voisiko kritiikit korvata esittelyillä ja taiteilijahaastatteluilla. (H4)

[Tavoite on] säilyttää paikkani. Koskaanhan ei voi tietää, koska sanotaan, että kiitos tämä oli tässä ja näkemiin, mutta luulen, että se, että ei ole koskaan sanonut ei ja on toiminut nopeasti, nirsoilematta ja yrittää toimittaa miellyttävällä tavalla ja ansaita sen paikkansa siellä, niin se tekee sen hieman hankalammaksi sulkea sitä ovea ja kouluttaa joku uusi ihminen, uusine vaatimuksineen ehkä, siihen toimeen. (H1)

Jouduin päästämään siitä vähän niin kuin irti omista syistä. Sitten kun asia helpotti ja totesin, että voisin tehdä enemmänkin töitä, niin sitten en saanut enää auki samalla tavalla, kun olin tavallaan päästänyt sen käsistäni. Olin vähän hävinnyt taistelun siinä sitten. (H8)

Yleisestikin nykyaikaisen työelämän vaatimukset edellyttävät työntekijöiltä paljon ja joskus jopa ristiriitaisia asioita, kuten esimerkiksi sitoutumista ja joustamista, työnantajan toimintatapojen sisäistämistä ja jatkuvaa itsearviointia sekä suunnitelmallisuutta ja innovatiivisuutta (Vähämäki 2003, 78–100). Freelancereille vaatimukset tuntuvat olevan pitkälti samoja – tämän lisäksi neuvotteluasema työnantajaan nähden on huono ja työn jatkuvuus epävarmaa. Pakkasen mukaan yleensä tämän hetkinen journalismin keskittyminen sekä laajentaa että kaventaa freelancereiden työmahdollisuuksia (2011, 36). Kuitenkin kuvataidekriitikot ”yhden lehden kriitikkoina” (H4) harvemmin pääsevät nauttimaan keskittymisen luomista uusista työtilaisuuksista, mutta työt saattavat toki vähetä journalismin ja sanomalehden muutosten myötä. Omasta aineistostani ilmenee, että varsinkin tilanteissa, joissa saman lehden palveluksessa työskentelee useita kriitikoita, kuvataidekriitikoiden työskentelytapa lähentyy freelance-journalistien toimintatapoja myös juttukaupan osalta ja kriitikot joutuvat kauppaamaan juttujaan toimituksiin.

Osa-aikaisuus vie asiantuntemusta

Kriitikko on varmasti yksi niistä ihmisistä, joka on tottunut keräämään elantonsa sirpaleina maailmalta, mutta siitä tulee myös eräänlainen elämäntapa, joka synkkaa kriitikon ammattitaidon kanssa. (H4)

Kaikki haastatteleman kriitikot työskentelevät kuvataidekriitikkoina avustajasopimuksella, ja, vaikka osa kirjoittaakin eläkseen, jokaiselle kuvataidekriitikon työ on osa-aikaista. Kriitikot puhuvat paljon osa-aika- ja freelance-työn vaikutuksesta omaan asiantuntijuuteensa. Kriitikot näkevät osa-aikaisen freelance-työn sekä myönteisenä että kielteisenä: toisaalta työtä leimaa itsenäisyys, sitoutumattomuus, vaihtelevuus ja monipuolisuus, mutta toisaalta myös yksinäisyys, epätietoisuus tulevaisuudesta ja omasta paikasta sekä ongelmat kiinnittymisessä ammattiin ja sen yhdistämisessä päätyöhön:

[Asiantuntemusta] laajemmin ottaen rajoittaa juuri se, että ei voi tehdä pelkästään sitä. Tietysti mielelläänhän sitä kirjoittaisi enemmän ja enemmän perehtyisi myös näyttelyihin ja kuvataidekenttään, jotta sitä asiantuntemusta olisi. En ainakaan tällä hetkellä elätä itseäni kuvataidekriitikkillä, että kaikki muu työ vie aikaa ja myöskin asiantuntemusta siltä kuvataidekriitikiltä. (H5)

Esimerkiksi viisi kriitikkoa puhuu siitä, kuinka muodollisen koulutuksen puuttuminen aiheuttaa sen, että asiantuntemus täytyy hankkia jatkuvasti itsenäisesti opiskelemalla, kiertämällä näyttelyitä, keskustelemalla ja kirjoittamalla. Useimmiten tämä tarkoittaa varsin vapaamuotoista ja satunnaista tutustumista taiteen eri muotoihin ja ilmiöihin kulloisenkin kiinnostuksen kohteen mukaan omalla vapaa-ajalla. Monella kriitikolla on toki hyvät pohjatiedot ja -taidot opiskelu- ja ammatillisen taustansa vuoksi, mutta vaikka he kokevat omaavansa hyvät perustiedot, joutuvat he koko ajan päivittämään asiantuntemustaan niin taiteentuntijoina kuin kirjoittajina. Muiden freelance-toimeksiantojen tai päätyön vuoksi aikaa tähän ei kuitenkaan monen kriitikon mielestä ole riittävästi käytettävissä. Aineistosta käy myös ilmi, että muodolliselle koulutukselle ehkä koeta edes tarvetta. Yhden kriitikon tokaisusta käy ilmi, että status freelance-työntekijänä merkitsee, että ei edes kaipaa tai tarvitse muodollisen koulutuksen suomaa asiantuntemusta:

Ei minulla ollut sellaista tarvetta [koulutukselle], koska heilun freelancerina, niin olen oikeastaan tällaisen muodollisen pätevyyden ulkopuolella. (H4)

Kuten toimittajillekaan myöskään kuvataidekriitikkona työskentelylle ei ole mitään muodollista pätevyyttä eikä kriitikon puheenvuorosta käy ilmi, tarkoittaako hän tällä freelancerin vapaudella pätevyysvaatimuksista vain kuvataidekriitikkoja. Tästä huolimatta mielestäni on mielenkiintoista, jos freelanceriksi ryhtyminen voidaan nähdä takaporttina, jolla kierretään pätevyys- tai

koulutusvaatimukset, ammatteihin. Näin enenevä freelance-työn määrä työmarkkinoilla ja koulutuksen arvostuksen lasku ja persoonan sekä itsensä brändäämisen tarve kietoutuvat kiinnostavasti yhteen.

Ainakin viisi kriitikkoa pohtii haastatteluiden aikana niitä henkisiä ja konkreettisia ongelmia, joita päätyön ja kuvataidekriitikon toimen yhdistämiseen liittyy. Kuten kappaleen alun esimerkistä käy ilmi, konkreettiseksi ongelmaksi nousee juuri ajankäyttö: päätyön tai muiden freelance-töiden ohella taidemaailman ja myös taide- ja kulttuurikritiikin seuraamiseen jää hyvin vähän aikaa. Suurin osa kriitikoista toivoisi voivansa käyttää enemmän aikaa kuvataidekriitikon asiantuntijuuden ylläpitämiseen. Kysyessäni kuvataidekritiikin seuraamisesta yleisin vastaus on ”seuraanhan minä”, mutta tarkentavista vastauksista käy ilmi, että moni seuraa laajasti tunnettuja internetjulkaisuja, kuten *Mustekalainfoa* ja Otso Kantokorven *Alaston kriitikko* -blogia, sekä pääkaupunkiseudun kuvataidekriitikoita, kuten Timo Valjakkaa ja Veikko Halmetojaa. Vain muutama kriitikko kertoo seuraavansa kansainvälistä kuvataidekritiikkiä ja -keskustelua. Yleensä ottaen saan sellaisen käsityksen, että muiden kirjoittamista ei seurata kovinkaan paljon, varsinkaan vakiintuneiden muotojen ulkopuolella:

Mutta sitä keskustelua on tässä tilanteessa ollut mahdotonta seurata, koska [kirjoittaminen] ei kuitenkaan ole se päätoimi. (H8)

Neljä kriitikkoa puhuu hyvinkin paljon siitä, kuinka osa-aikaisuus vaikuttaa kiinnittymiseen kuvataidekriitikon ammattiin sekä haluun ja mahdollisuuksiin kehittää omia taitojaan niin kuvataiteen kentällä kuin kirjoittajana. Toisaalta ei ole aikaa seurata, mutta toisaalta voi olla, että osa-aikaiseen työhön ei ole haluta käyttää luvattoman paljon aikaa ja vaivaa, kuten yksi kriitikko järkeilee vähäistä muiden kirjoittaman kritiikin seuraamistaan:

Varmaan suojelenkin itseäni, että se ottaisi jotenkin liian suuren osan elämästä se kaikki taiteesta kirjoittaminen. (H3)

Loppujen lopuksi kaikille kriitikon toimi on vain yksi tulonlähde muiden joukossa, ja tällöin esimerkiksi päivälehtikritiikin muodon ja kriitikon työnkuvan kehittämiseen harvoin on kovin paljon aikaa tai edes mielenkiintoa:

Sanotaan niin, että kun minulla on töitä muutenkin ihan riittävästi, niin olen ihan tyytyväinen siihen, että kuitenkin haluavat julkaista kritiikkiä. (H7)

Mielestäni kriitikoiden puheesta nousee mielenkiintoinen ristiriitaisuus ja epäsuhtaisuus siinä, kuinka vahvasti heidän identiteettinsä on kiinnittynyt kuvataidekriitikkona työskentelyyn ja toisaalta siinä, kuinka heikot mahdollisuudet heillä konkreettisesti on kiinnittyä osa-aikaiseen työhön. Tuntuu, että kriitikkous on iso osa heidän identiteettiään ja osalle se on merkittävää myös sosiaalisissa suhteissaan kriitikon työn ulkopuolellakin – myönnän toki, että kokemukseeni

vaikuttaa suuresti oma tutkimusasetelmani ja haastatteluiden keskittyminen kriitikon työhön. Kuitenkaan, ainakaan kaikilla, haastattelemillani kriitikoilla ei ole mahdollista käytännössä kiinnittyä kovin vahvasti kriitikon työn journalistiseen puoleen.

Toinen konkreettinen ongelma, joka juontuu kriitikon työn osa-aikaisuudesta ja vaikeuttaa työskentelyä taiteen asiantuntijana, ovat eturistiriitatilanteet, joita saattaa syntyä kriitikon toimiessa samanaikaisesti myös esimerkiksi taiteilijana tai taidenäyttelyn kuraattorina. Tällöin kriitikko joutuu pohtimaan omaa asemaansa ja omia mahdollisuuksiaan toimia kriitikkona. Varsinkin pienillä paikkakunnilla, jossa taidekenttä on pieni, tilanne saattaa korostua ja vaikuttaa usein kriitikon työskentelymahdollisuuksiin ja myös muiden ihmisten mielipiteisiin kriitikon asiantuntijuudesta ja myötämielisyyksistä:

[-- K]oin hirveän hankalaksi sen, että olen jossain taiteilijoiden juhlassa ja tiedän, että olen suurimmasta osasta heistä kirjoittanut ja ihmiset voivat nähdä [minut] myös sitä kautta, tai on joku tilaisuus, jossa olen ihan vain oma itseni, mutta ajatellaankin, että olen vähän kuin työtehtävissä, vaikka en ole. Sellaiset eivät ole aina selkeitä tilanteita olla. [-- E]hkä se on oman kokemuksen tasolla, että joskus tuntuu siltä – juuri se kokemus, että on kahden saaren välillä: ei ole niin yksiselitteistä olla vain minä, kun siinä on se toinenkin puoli olemassa. (H3)

Toisaalta vaikka useamman toimen yhdistäminen saattaa aiheuttaa joitain jääviystilanteita, ruokkivat työt varmasti myös toinen toisiaan, ja ainakin itselleni mieleen tulee, että moni työtilaisuus saattaisi jäädä saamatta ilman näkyvää työtä ison alueellisen sanomalehden kuvataidekriitikkona. Selvää on myös, että kriitikon identiteetti vaikuttaa myös muuhun työskentelyyn – erityisesti taiteilijataustaiset tai taiteilijoiksi tällä hetkellä itsensä mieltävät kriitikot tuntuvat pohtivan omaa kriitikkoidentiteettiään suhteessa taiteilijaidentiteettiin.

Vaikka kuvataidekriitikoiden avustaja-asema työnantajalehdissä on varsin vakituinen, kuitenkin haastattelemani kriitikot yhä kokevat työskentelevänsä toimituksen ulkopuolella. Osa-aikaisuus ja ulkopuolisuus vaikuttavat sekä kriitikoiden mahdollisuuksiinsa ottaa osaa kulttuurikritiikkiä koskevaan keskusteluun, mutta myös heidän kiinnittymiseensä työhön ja sitä kautta myös haluun ja mahdollisuuksiin satsata kriitikontyöhön. Samantapaisen huomion tekee myös Pakkanen freelancereiden kohdalla: toimeentulo näyttää määrittävän sitä, millä resursseilla vapaat journalistit voivat tehdä työtään, ja useimmiten sen sijaan, että freelancerit keskustelisivat palkkiosta tai työnkuvasta toimituksen kanssa päättävät he ”sopeuttaa” työn laatua, eli toisin sanoen esimerkiksi tinkiä työn laadusta tarpeen vaatiessa (2011, 172). Sen sijaan, että kriitikot kertoisivat sopeuttavansa yksittäisten kritiikkien laatua, sopeuttavat he asiantuntijuutensa ylläpitämistä ja kehittämistä sekä aktiivisuuttaan ottaa osaa keskusteluun osa-aikaisen työn suomiin mahdollisuuksiin. Haastatteluissa

kriitikot kyllä kyseenalaistavat toimituksen päätöksiä ja sanomalehden ihanteiden soveltuvuutta kuvataidekritiikkiin, mutta toimituksiin asti tämä keskustelu ei tunnu kantautuvan, sillä kovin aktiivisesti kriitikot eivät ole toimituksen ovilla kolkuttelemassa.

7. Johtopäätökset: Asiantuntijuus kahdelta kentältä ja vapaudesta ilman vakituisuutta

Johtopäätökseni jakaantuvat kolmeen alalukuun, joista kaksi ensimmäistä pyrkivät vastaamaan tutkimuskysymyksiini. Ensimmäisessä alaluvussa 7.1 kokoon yhteen kuvataidekriitikoiden käsitystä asiantuntijuutensa rakentumisesta ja sen ydin- ja reuna-alueista. Vertaan tuloksiani etupäässä Maarit Jaakkolan tutkimuksiin (2010, 2015) ja hänen käsityksiinsä esteettistä paradigmaa edustavasta kriitikosta ja kritiikistä. On kuitenkin hyvä muistaa, että Jaakkolan käsitteet ovat teoreettisia malleja, jotka edustavat kulttuurijournalismin asiantuntijuuden kahden paradigman ääripäitä (2010). Toisessa alaluvussa 7.2 vertaan kuvataidekriitikoiden kokemuksia muun muassa Irene Pakkasen (2011) käsityksiin freelance-journalistien kasvavasta joukosta ja heidän asiantuntijuudestaan ja roolistaan. Kolmas alaluku 7.3 pohdiskelee tutkimuksen mahdollisia sudenkuoppia sekä maalailee jatkotutkimuksen horisontteja.

7.1. Vähemmän ekspertti, enemmän välittäjä

Haastattelemani kuvataidekriitikot korostavat usein toimivansa kahden kentän välillä – he kirjoittavat kuvataiteesta mutta sanomalehden yleisölle. Aivan kuten yleisestikin kulttuurijournalismissa on totuttu ajattelemaan, myös kuvataidekriitikot kokevat, että heidän asiantuntijuutensa on peräisin kahdelta kentältä. Haastattelemani kriitikot kokevat, että työssään kriitikko tarvitsee erilaisia tietoja, taitoja ja ominaisuuksia. Näistä tarvittavat tiedot liittyvät lähimmin taidekenttään, mutta eivät kuitenkaan yksinomaan kuvataiteeseen, vaan laajasti taidehistorian, taiteen käytäntöjen ja toimintatapojen sekä muiden kulttuurinalojen tuntemiseen. Tämän lisäksi kuvataidekriitikot painottavat yleensä ottaen historian ja yhteiskunnan tuntemisen tärkeyttä sekä laajaa yleissivistystä. Tarvittavan asiantuntijuuden taidollinen puoli tuntuu korostavan journalistiseksi osaamiseksi miellettyjä osaamisalueita, kuten kirjoitus- ja ilmaisutaitoa sekä kykyä kontekstualisoida ja löytää erilaisia näkökulmia aiheeseen. Kriitikoiden mainitsemat ominaisuudet, joita niitäkin pidän jonkinlaisina henkisinä, osin opittuina ja kerrytettyinä osaamisalueina, liittyvät läheisesti kriitikoiden omaan persoonaan, olemukseen ja toimintatapoihin. Kuitenkin myös ominaisuudet, esimerkiksi visuaalinen silmä tai ketteryys, herättävät kaikuja sekä taidekentän että journalismin ihanteista ja vaatimuksista.

Puhuessaan omasta osaamisestaan, ja varsinkin vahvuuksistaan, hieman yllättäen haastatellut mainitsevat etupäässä taidoiksi tai ominaisuuksiksi luokiteltavia asioita. Sen sijaan taiteen tuntemista ei mainitse kukaan haastatelluista, ainakaan suoraan kysyessäni asiasta. Vahvuuksinaan

haastatellut pitävät sellaisia taitoja kuten kirjoittaminen, ilmaisu, argumentointi ja kontekstualisointi, jotka liittyvät vahvasti myös toimittajien kuvaan omasta ammattitaidostaan (esim. Jyrkiäinen 2008, Hujanen 2014). Se, että kuvataidekriitikot kiinnittävät huomiota toimittajille ominaisiin osaamisalueisiin ja korostavat niitä omassa osaamisessaan, tuo haastateltujen osaamista lähemmäs journalismin kenttää. Toisaalta vahvuuksina mainitut ominaisuudet, kuten taiteilijan arvostaminen, taiteilijan näkökulma taiteeseen tai rohkeus, näyttäytyvät usein kriitikoiden tapana erottautua sekä toimittajista että muista kriitikoista. Tämä muistuttaa Jaakkolan (2015, 118) kuvausta esteettiseen paradigmaan nojaavasta kriitikosta, joka toimii ”omien poikkeuksellisten kykyjensä, laajan kokemuksensa, erityisen koulutuksensa ja, näiden ansiosta, jalostuneen herkkyytensä” turvin. Erityisesti esille nousee taiteilijataustaisten ja akateemisesti koulutettujen kriitikoiden näkemysero siitä, onko kuvataidekriitikon tärkeämpää tuntea taiteen tekniikkoja vai taiteen historiaa ja kontekstia. Vaikka taiteen tuntemista ei varsinaisesti mainita omana vahvuutena, mielestäni taidekentän erikoisasiantuntijuus on selkeä taustaoletus, jolle kriitikot perustavat muita vahvuuksiaan, kuten taiteilijan näkemyksen tai kyvyn kontekstualisoida.

Kuvataidekriitikoiden vastaukset heikkouksista tai kehittämistä vaativista osa-alueista kertovat etupäässä pyrkimyksestä syventää taiteen tuntemusta ja harjaantua kirjoittamisessa. Erityisesti nousee esille tavoite pysyä mukana taidekentän muutoksissa ja kirjoittaa yhä paremmin palvelukseen sanomalehden yleisöä. Haastatellut myös näkevät kehittämiskohteet mahdollisuutena kehittää ja laajentaa omaa asiantuntijuuttaan, mutta samalla toteavat, että usein kriitikon toimeen ei ole mahdollista satsata aikaa niin paljon kuin haluaisi. Toisaalta moni haastatelluista kokee, että muu työskentely ja yleinen kiinnostuneisuus taiteeseen ja kulttuuriin edesauttaa myös kriitikkona työskentelyä ja varsinkin taidekentän asiantuntijuuden ylläpitoa. Haastatellut kokevat, että kriitikon asiantuntijuuden mahdollistajina ja edesauttajina toimivat oma aktiivisuus, jatkuva halu uuden oppimiseen ja oman persoonan esilläolo ja hyödyntäminen. Kriitikoiden oma identiteetti nousee merkittävään asemaan, mutta ei niinkään asiantuntijuuden tai auktoriteetin korostamisen vuoksi, vaan mahdollisuutena lukijalle peilata omaa kokemustaan ja mielipiteitään toisen henkilöön, jonka näkemys on selkeästi esillä. Osa haastatelluista kiinnittää myös huomiota siihen, että kriitikon identiteetti ei suinkaan ole valmis, vaan ”*[i]dentiteetti varmaan muokkautuu siinä kokemuksen kasvaessa*” (H1) ja kirjoittaminen on tapa pohtia ja arvioida myös omia näkemyksiä taiteesta. Haastateltujen mukaan itsensä haastaminen, valmius uusiin työtehtäviin ja halu oppia uutta vie heitä eteenpäin. Toisaalta työn osa-aikaisuus, muuttuvat ja ristiriitaiset vaatimukset sekä oman aseman ja tulevaisuuden epävarmuus näyttäytyvät asiantuntijuutta ja sen kehittämistä hillitsevinä tekijöinä. Sanomalehden media ja toimitukset myöskin osaltaan rajoittavat kuvataidekriitikoiden

mahdollisuuksia käyttää ja laajentaa asiantuntemustaan asettamalla yhä tarkempia reunaehjoja kirjoittamiselle.

Tiedot, taidot ja ominaisuudet, joita kuvataidekriitikot kertovat tarvitsevänsä työssään, eivät luontevasti palaudu joko taiteeseen tai journalismiin, vaan saattavat olla tärkeitä molemmilla kentillä menestymiseen. Esimerkiksi ilmaisu ja oman erikoisalan syvälinen tuntemus ovat perinteisesti taidekentän toiminnan muotoja, mutta enenevässä määrin merkityksellisiä myös journalismin kentällä. Toisaalta yleisön palvelu liittyy vahvasti journalismiin, mutta yhä enenevässä määrin myös taidekentän toimintaan. Monet journalistiset tavoitteet, kuten paikallisuus, nopeatempoisuus ja yhteiskunnallisen keskustelun herättely, hyödyttävät myös taidekenttää, vaikkei kritiikki olisikaan suoraan kohdistettua taiteilijalle tai pyrkisi suoranaisesti keskustelemaan taiteilijan kanssa. Tämän lisäksi monia esteettisen paradigman määreitä (Jaakkola 2010, 86) on vaikea yhdistää haastattelemiini kuvataidekriittikoihin: He eivät kirjoita vain sivistyneelle yleisölle, koita edistää vain taiteen laatua ja sivistystä, pidättäydy vain yhden genren sisällä, tukeudu vain estetiikkaan ja omaan kokemusmaailmaansa tai asettaudu auktoriteettiin perustuvaan asiantuntija-asemaan. Myöskään kritiikin juttutyyppejä ei ole aina yksiselitteinen, työskentelytapa aina samanlainen eikä näkökulma aina taakse katsova. Tosin toisinaan nämä kaikki saattavat olla totta – aivan kuten kulttuurijournalismissakin yleisesti sen tasapainoilla kahden kentän välillä. Loppujen lopuksi kuvataidekriitikoiden mainitsemat asiantuntijuuden komponentit ovat paljon samoja kuin kulttuurijournalistien tai jopa yleisemmin toimittajien (esim. Jaakkola 2010, Jyrkiäinen 2008, Hujanen 2014). Haastatteleman kriitikot pyrkivät kirjoittamaan sanomalehden yleisölle ja sen ehdoilla, kuitenkin haluamatta tinkiä täysin kuvataiteen ja taiteen käsitteistöstä ja käsittelytavoista. Mielestäni haastattelemieni kriitikoiden työskentelyn tavoitteissa näkyvät sekä journalismin että kulttuurijournalismin tavoitteet, eivätkä haastatellut mielestäni yksiselitteisesti sijoitu taidekentälle eikä heidän tarkoituksensa ole yksinomaan palvella taidekenttää, toimia sen puhemiehenä tai edesauttaa sen toimintaa.

Aiemmassa tutkimuksessa, kuten esimerkiksi Jaakkolan ja Hurrin kulttuurijournalismia käsittelevissä tutkimuksissa, sanomalehtien kulttuurikriitikoiden asiantuntijuus sijoitetaan taidekentälle: taidekriitikon rooli ja toiminta perustuu kirjoittajan älyllisiin resursseihin ja hänelle keraantuneeseen kulttuuriseen ja esteettiseen pääomaan sekä kokemukseen (Jaakkola 2014, 385). Jos kuvataidekriitikoiden sijoittumista pohditaan Jaakkolan väitöskirjan esittelemillä akseleilla generalisti–spesialisti ja populistit–elitistit (2015, 126; kts. kuvio 3), ainakin haastattelemieni kuvataidekriitikoiden sijoittaminen kuvion oikeaan yläkulmaan ei tunnu luontevalta. Mielestäni haastateltujen kokemus asiantuntijuutensa rakentumisesta ja sen osa-alueista sekä omasta ydinosaamisesta kertoo laajasta journalistisesta ajattelusta ja journalistisen näkökulman huomioon

ottamisesta myös omassa työskentelyssään. Haastateltujen työskentelytavat muistuttavat paljolti kulttuuritoimittajien toimintaa ja samaten työskentelyn tavoitteet toimittajien tavoitteita. Vaikka kriitikoiden taustalla on suuri merkitys asiantuntijuuden ja oman kirjoittajapersoonan kehittymiseen, väittäisin, että määräävin peruseriaate on kirjoittaa sanomalehden yleisölle – sen mielenkiintoa tavoitellen ja sen ehdoilla. Kriitikot eivät koe päivälehtikriitikkoina kirjoittavansa klassista taidekriittiköä, vaan yhdistelevät kritiikkeihinsä muun muassa erilaisia sosiaalisia, yhteiskunnallisia ja historiallisia näkökulmia ja myös erilaisia journalistisia juttutyyppejä mahdollisuuksien mukaan. Toisin sanoen kulttuurijournalismin journalististumisella on huomattava vaikutus myös kuvataidekriitikoiden työskentelyyn, tavoitteisiin ja rooliin.

Haastateltujen kirjoittamisen tavoitteista myös näkyy, että haastatellut pyrkivät käsittelemään kuvataidetta poikkikulttuurisessa, yhteiskunnallisessa kehyksessä sen sijaan, että puitteina olisivat vain taiteen sisäiset kysymyksenasettelut. Moni haastatteleman kriitikko haluaa tietoisesti ottaa etäisyyttä taidekenttään. Vaikka myönnänkin, että toisinaan keinot vaikuttavat hieman teennäisiltä, tarkoitus on kuitenkin luoda kriittinen välimatka taidekenttään. Juuri kriittisyys, eli ”kulttuurinen etäisyydenotto kulttuurituotannon ensisijaisen kentän (taiteilijat) ja muiden taidekentän välittäjien (pr-toiminta ja viestintä) luomiin kehyksiin”³⁰, on Jaakkolan tutkimuksessa journalistisen paradigman tunnusmerkki (2015, 124). Toisena journalististumisen merkkinä Jaakkola pitää sitä, että pitää osata kirjoittaa muutakin kuin kritiikin lajityyppejä (2010, 257). Haastatteleman kriitikot myös monella tavalla ottavat kirjoittamisessa huomioon journalismin muuttuvat vaatimukset, ja heidän työtapansa muistuttavat toimittajien työtapaa deadlinejen tiivistyessä ja lukijan huomioonlääntymässä. Jaakkola näkee, että journalistiset menetöt ja muodot, jotka eivät nojaa kulttuurituotteen kritiikkiin, viitoittavat tietä nykyistä moniäänisemmälle kulttuurin käsittelylle, joka ”irrottautuu kriitikoiden asiantuntijuuden monopolista”³¹ (Jaakkola 2014, 399). Aivan selvää ei kuitenkaan ole, mitä tämä ”kriitikoiden asiantuntijuuden monopoli” on. Aineistostani ei löydy yhtään kriitikkoa, joka kokisi puhuvansa taiteen kentältä, taiteen kielellä, (vain) taiteen toimijoille, taiteen vuoksi. Mielestäni haastattelemieni kuvataidekriitikoiden asiantuntijuus ja kirjoittamisen näkökulma eivät ole tiukasti sidoksissa taidekentän asiantuntijuuteen, vaan he hakevat tietoja ja taitoja niin taidekentältä kuin journalismista.

³⁰ Oma suomennos: ”creating cultural distance toward the frames provided by the primary field of cultural production (artists) and other intermediaries (PR and communications)”

³¹ Oma suomennos: ”detached from the expert monopoly of reviewers”

7.1.1. Irtiotto esteettisen paradigman ääripäästä

Mielestäni tutkimukseni huomattavin anti on, että päivälehteen kirjoittavia kuvataidekriitikoita ei voi automaattisesti ajatella taidekentän edustajiksi tai esteettisen paradigman ääripääksi. Sinällänsä ei ole uusi havainto, että päivälehtikriitikoiden asiantuntijuus on peräisin kahdelta kentältä ja kriitikko on eri tavoin kiinnittynyt niihin molempiin (esim. Hurri 1993, 51), mutta se on, että kriitikko-nimike esteettisen paradigman ääripäänä ei ehkä kuvaakaan freelance-kriitikoita niin tarkasti kuin on totuttu ajattelemaan. Toki koko Jaakkolan tapa jakaa kulttuurijournalismin asiantuntijuus kahtia on käsitteellinen, ja sen tarkoitus ei ole polarisoida tai yksinkertaistaa kulttuurijournalismin työkulttuuria (2015, 141). Kuitenkin kriitikko-nimikkeen käyttäminen esteettisen paradigman edustajasta asemoi kriitikoita tehokkaasti. Esimerkiksi, kun kriitikot leimataan useimmiten esteettisen paradigman edustajiksi, sen sijaan kulttuurijournalisteille paradigmatvaihtelu on nykyään jo arkipäivää (Jaakkola 2010, 246; Jaakkola 2014, 385). Vaikka Jaakkola sanoo, että siirtymä esteettisestä paradigmasta journalistiseen paradigmaan on kulttuurijournalisteille helpompaa kuin toisinpäin (2015, 262), jostain syystä sama ei tunnu pätevän kuvataidekriitikkoihin. Yksi Jaakkolan (2014, 394) kulttuurikritiikkiä koskeva huomio on, että kriitikoiden työnkuva sanomalehden kulttuoriosastolla ei ole monipuolistunut tai laajentunut mielipiteellisen aineiston ulkopuolelle. Suuri osa haastatelluista kuitenkin suhtautuu myönteisesti myös muiden juttutyyppien kirjoittamiseen ja kokee jo nyt kirjoittavansa erilaisia journalistisia juttutyyppisiä yhdisteleviä hybridijuttuja. Haastatteluiden perusteella en kuitenkaan näe syytä, minkä vuoksi myös avustajana työskentelevät kriitikot eivät olisi kykeneviä paradigmatvaihdoksiin, jos heillä vain annetaan siihen mahdollisuus. Tosin sanomalehden media ja konsepti sekä toimitus luovat varsin tiukat puitteet kriitikoiden toiminnalle. Yhä enenevässä määrin lehden konsepti, esimerkiksi valmiit juttutyyppit, merkkimäärät ja ulkoasu, määräävät ennalta kritiikin muotoa ja kriitikon toimintaa. Kulttuurijournalismin ja -kritiikin journalististumisen sekä toimitusten taloudellisen tilanteen ja sisällöntuotannon ulkoistamisen vaikutuksesta kuvataidekriitikoilta saatetaan tilata toisinaan myös muita juttutyyppisiä – tällä hetkellä tätä tosin tapahtuu yleensä vain poikkeustapauksissa joko tilanteesta tai kriitikosta riippuen.

Kuvataidekriitikoiden kirjoittama kuvataidekritiikki ei enää automaattisesti ole kritiikkiä, vaan kulttuurijournalismin journalististumisen myötä myötäilee sanomalehden muita sisältöjä. Samalla muuttuu myös kuvataidekriitikon rooli. Kun kritiikin painopiste muuttuu, myöskään kuvataidekriitikoilta ei enää välttämättä odoteta samanlaista erikoistumista juuri kuvataiteeseen. Tähän viittaa esimerkiksi se, että yhdellä haastatteleistani kriitikoista ei ole mitään varsinaista kuvataiteeseen liittyvää koulutusta eikä myöskään roolia taidekentällä ennen kritiikoksi ryhtymistä.

Myöskään toimitukset eivät haastateltujen mukaan painota kuvataiteen tuntemusta kriitikoiltaan, vaan esimerkiksi perehdytys ja satunnaiset jatko-ohjeistukset keskittyvät journalistiseen kirjoittamiseen ja työtapoihin. Toisaalta toimituksissa ei enää välttämättä ole edes töissä henkilöitä, jotka kykenisivät arvioimaan kriitikoiden kuvataiteen asiantuntemusta. Myöskään haastattelemani kriitikot eivät itse edellytä kuvataidekriitikoilta välttämättä syvää kuvataiteen tai taiteen tuntemusta, ja he korostavat, että taidekentän asiantuntijuuden voi hankkia monella tavalla niin oman aktiivisuuden, harrastuneisuuden, ammatinharjoittamisen kuin koulutuksen kautta. Haastatellut ovat sitä mieltä, että kriitikon oma identiteetti ja vajavaisuudet saavat näkyä tekstissä. Toisaalta osan kriitikoista puheesta saa sellaisen kuvan, että vaikka kuvataidekriitikoiden minimivaatimukset eivät olisikaan kovin korkeat, he itse kyllä ylittävät vaatimustason mennessä tullen. Tämä ei tosin koske vain kuvataiteen tuntemista, vaan esimerkiksi myös kirjoittamista ja journalistisia taitoja. Samaten, jos haluaa, haastateltujen tavan korostaa laajaa kulttuurintuntemusta asiantuntijuuden tärkeänä osana voisi nähdä uudenlaisena snobismin muotona, joka pohjaa tällä hetkellä ihannoituun ”kaikkiruokaisuuteen” (Longhurst 2007, 91), mutta toisaalta monet kriitikoista ovat juurikin sitä mieltä, että heillä olisi parantamisen varaa tällä saralla ja että päivälehtikritiikkiä voi kirjoittaa osin puutteellisillakin tiedoilla, oman vajavaisuutensa myöntäen.

Haastateltujen mukaan tietojen, taitojen ja ominaisuuksien moninaisuus tuo monipuolisuutta päivälehtikritiikin kentälle, ja moninaisuus palvelee sekä lehden lukijoita että taidekenttää. Sisällöllinen monipuolisuus toki on myös sanomalehtien tavoite, mutta aivan samaa ei tietenkään kriitikoiden näkemys pyri, sillä varsinkin maakuntalehdillä monesti on vain yksi tai muutama vuorotteleva, vakituinen kuvataidekriitikko, ja kaikki haastattelemani kriitikot haluavat kyllä pitää kiinni omasta paikastaan. Yhtä kaikki poikkikulttuurisuutta, laajaa taidekäsitystä, yleisölle kirjoittamista ja moniäänisyyttä painottavien kuvataidekriitikoiden on vaikea kuvitella kuitenkaan päivälehtikritiikissä syylistyvän myöskään tiedolliseen snobismiin, joka vaanii kulttuurijournalismin asiantuntijuuden reuna-alueilla ja joka, ainakin Jaakkolan (2010, 238) mukaan, on erityisesti kriitikoiden sudenkuoppa.

7.1.2. Kriitikot toimikenttien saranassa

Jos intiaani aikoinaan näki kärpäsen vuorenlalla ja pystyi ampumaan sen, niin hyvä kriitikko pystyy näkemään yhä paremmin ja paremmin tiettyjä asioita kuvataiteessa ja kiteyttämään ne, toivottavasti toisenlaiseen muotoon kuin taidekulttuuria omaan lokeroonsa eristävä [tapa]. Jälleen ollaan siinä saranassa. (H4)

Puhuessaan kuvataidekriitikon tarvitsemista osaamisalueista ja omista vahvuuksistaan ja heikkouksistaan haastatellut jatkuvasti peilaavat itseään suhteessa käsitykseensä sekä taidekentän että journalismin vaatimuksista, ihanteista ja toimintatavoista. Mielestäni haastatellut pyrkivät alinomaan arvioimaan omaa paikkaansa suhteessa molempiin kenttiin. Haastateltujen suhde taidekenttään näyttäytyy varsin samantyyllisenä, sillä lähes kaikki kriitikoista kertovat arvostavansa taiteilijan työtä, mutta pyrkivänsä riippumattomuuteen taiteilijoista ja myös muista taidekentän toimijoista. Toisaalta käsitys omasta roolista ja toiminnasta taidekentällä vaihtelee lähes täydestä ulkopuolisuudesta merkittävään asemaan ja moninaisiin, erillisiin rooleihin. Kuitenkin kaikki kriitikot ovat jatkuvasti yhteydessä taidekentän toimijoihin, kuten taiteilijoihin, galleristeihin, kuraattoreihin ja museotyöntekijöihin, kriittikkona toimimisen kautta. Näin ollen kriitikot joutuvat jatkuvasti suhtautumaan kriittisesti omaan rooliinsa ja sen mahdollisiin vaikutuksiin. Moni haastatelluista ei koe itseänsä yksiselitteisesti taidekentän toimijaksi. Tähän varmasti liittyy läheisesti myös taidekentän kokemus puheyhteyden katkeamisesta (Kangaspunta 2012, 118).

Toisaalta kuvataidekriitikoiden sijoittaminen journalismin kentälle on vaikeaa johtuen siitä, että journalistisen kentän toimijat tuntuvat sijoittavan heidät kentän ulkopuolelle, mutta toisaalta myöskään kriitikot eivät yleisesti tunnu samaistuvan journalisteihin. Haastateltujen suhde toimituksiin on lähes kaikissa tapauksissa varsin pinnallinen – vain kaksi haastateltua kertoo olevansa aktiivisesti vuorovaikutuksessa toimituksen kanssa ja vain harvoin jutuntekoon liittyy yhteistyötä toimituksen ja kriitikon välillä. Useat haastatelluista kyseenalaistavat sanomalehden konserni-, lehti- ja ulkoasu-uudistuksia ja kulttuurijournalismin uutta suuntaa kohti journalistista paradigmaa, mutta haastatteluista jää tunne, että tämä keskustelu ei kantaudu toimituksiin asti. Kriitikot eivät myöskään kovinkaan paljon pohdi omaa rooliaan tai asemaansa journalismin kentällä, mikä johtuu varmasti osaltaan kriitikon työn osa-aikaisuudesta ja kriitikoiden asemasta ja kokemuksesta ulkopuolisena ja kummajaisena journalismin kentällä. Monet kriitikot ovat valmiita muokkaamaan työskentelytapojaan ja kritiikin näkökulmaa ja muotoa journalismin uusiin vaatimuksiin sopivaksi, vaikka saattavat samanaikaisesti kyseenalaistaa niiden mielekkyyttä tai tarpeellisuutta.

Loppujen lopuksi johtopäätökseni kuvataidekriitikoiden asiantuntijuuden osa-alueista kertoo, että haastattelemani kuvataidekriitikot eivät vaikuta eroavan asiantuntijuudeltaan kovinkaan paljon

kulttuurijournalisteista tai edes journalisteista. Erityisalan asiantuntijuutta arvostetaan yhä erityisesti kulttuurijournalismissa, mutta yhä enemmän myös yleisesti journalismissa (esim. Vehkoo 2011). Kirjoittamisen tavoitteet ja tarpeellisina pidetyt osaamisen osa-alueet ovat pitkälti samoja. Sinänsä ei ole hämmästyttävää, että kulttuurijournalismin ja -kritiikin journalististuksessa myös sen kirjoittajat journalististuvat – ja että tämä koskee myös kulttuurikritikoita. Avustajina toimivien kuvataidekriitikoiden poikkeavuus kuvataiteeseen erikoistuneista kulttuurijournalisteista ei johdu heidän poikkeavista tiedoista, taidoista tai ominaisuuksistaan, vaan heidän roolistaan ja asemastaan toimintakentällä. En näe, että roolit taidekentällä välttämättä ovat kovinkaan erilaiset ulkopuolisten avustajien ja kulttuurijournalistien välillä, sillä molemmat saattavat ottaa mitä erilaisimpia rooleja taidekentällä ja nauttia siellä suurta arvostusta – joskaan eivät välttämättä aina. Sen sijaan haastateltujen kuvataidekriitikoiden rooli ja asema journalistisella kentällä ja pääsy sinne on hyvin rajoittunut. Monet haastatelluista kertovatkin toimivansa kahden kentän *välillä*, eivätkä siis kahdella kentällä. Yleisimmin mainittu tavoite ja rooli on toimia *välittäjänä* taiteen vuorovaikutuksessa, eli toisin sanoen jossain taidekentän ja sanomalehden yleisön välimaastossa.

Haastatellut eivät koe asiantuntijuutensa olevan vain substanssitetiedossa, vaan kyvyssä välittää tietoa, mielipiteitä, kokemuksia tai ajatuksia taiteesta kirjallisessa muodossa sanomalehden lukijalle. Tämä kieltämättä luo kaikuja Kauko Pietilän kuvaamasta journalismin perusfunktioista toimia välittäjänä kahden kentän välillä – ainakin jos ajatellaan toista välittäjäfunktiota maailman ja yleisön välissä, joka tarkoittaa sekä tiedonvälittämistä että dialogin ja kanssakäymisen luomista yhteiskunnan toimijoiden välille (2012, 285, 289). Sen sijaan toinen välittäjätehtävä, nimittäin tietojärjestelmän ja ammattikäytäntöjen, tuntuu jäävän kuvataidekriitikoiden kohdalla toteutumatta. Vaikka esimerkiksi Pakkanen sanoo, että freelance-journalistit ja yksilöllistyvä journalismi vaikuttavat myös työkulttuuriin ja toimitukseen (2011, 171), kuvataidekriitikoiden vaikutus ja mahdollisuudet vaikuttaa tuntuvat jäävän vähäisiksi. Kuvataidekriitikkoja harvemmin lasketaan freelance-journalistien joukkoon, ja harvemmin he myöskään mieltävät itseään sellaisiksi. Kuitenkin monella tavalla heidän asemansa ja asiantuntijuutensa muistuttaa journalistisen kentän muita freelancereita.

7.2. Kuvataidekriitikoista freelance-kirjoittajiksi?

Kriitikko on hyvin vakiintunut nimike kirjoittajalle, jonka oletetaan omaavan syvää erikoisalan asiantuntijuutta ja kykyä ilmaista oman subjektiivisen kokemuksensa kautta yleistettäviksi, normatiivisiksi ohjeiksi kelpaavia mielteitä. Selkeästi aiemmassa journalistisessa tutkimuksessa kriitikon asiantuntijuus ja rooli ovat rajautuneet varsin yksipuolisesti ja suppeasti taidekentän

eksperteiksi ja edustajiksi. Kuitenkin haastattelemieni kuvataidekriitikoiden voi nähdä yhdistelevän osaamista laajasti kahdelta kentältä ja sopeutuvan suhteellisen hyvin kulttuurijournalismin uusiin journalististuviin vaatimuksiin. Yhä suuri osa haastatelluista viittaa yhä itseensä ja edustamaansa ammattiin tai työtehtävään käyttäen sanoja *kriitikko*, *taidekriitikko* ja *päivälehtikriitikko*. Yleisin määre, jota haastatellut käyttävät suhteestaan lehteen, on *avustaja*. Kun ottaa huomioon kriitikon roolin muuttumisen sekä taidekentän muutoksen että kulttuurijournalismin journalististumisen myötä on syytä kysyä, onko kriitikko nimikkeenä haitta vai hyöty tai edes enää käypä kuvaamaan kirjoittajan työtehtävää tai roolia kentällä. Seuraavassa pohdin, kuinka haastatteleman kriitikot suhteutuvat asiantuntijuudeltaan ja rooliltaan freelance-journalisteihin.

Vain muutama haastattelemistani kriitikoista viittaa itseensä sanalla *freelancer* ja vielä harvempi sanalla *freelance-journalisti*. Myöskään esimerkiksi määre *vapaa kirjoittaja* ei tunnu sopivan haastateltujen suuhun, tai ainakaan sitä ei mainita tiuhaan. Haastatelluista freelancereiksi itsensä mieltävät henkilöt, jotka täyspäiväisesti työllistävät itsensä itsenäisesti, ja freelance-journalisteiksi henkilöt, jotka työllistyvät ensisijaisesti journalistisiin julkaisuihin kirjoittamalla. Jo teoriaosassa pohdin sitä, kuinka avustajasopimuksella sanomalehtiin kirjoittavat kriitikot suhteutuvat freelance-journalisteihin. Sanomalehden avustajina kriitikoiden suhde toimituksiin on monella tavalla samanlainen kuin freelance-journalistien. Jo teoriaosassa olen todennut, että monet freelance-journalisteihin liittyvät määrittelyt ja toimitusten odotukset freelance-journalistien työn laadusta tuntuvat pätevän myös kriitikoihin, joskaan eivät kaikki aivan samalla tavalla johtuen esimerkiksi kulttuurijournalismin perinteestä käyttää ulkopuolisia avustajia, kritiikin subjektiivisesta juttutyypistä, kriitikoiden vahvasta leimautumisesta yhteen lehteen ja juttutyyppiin, työn osa-aikaisuudesta ja ajatuksesta, että kriitikko toimii ensisijaisesti taidekentällä. Kuvataidekriitikoiden haastattelut vain vahvistivat käsitystäni siitä, että kriitikot muistuttavat muita päivälehtiin kirjoittavia freelancereita niin heihin kohdistuvilta vaatimuksilta kuin työtavoiltaan ja suhteeltaan toimitukseen. Esimerkiksi kuvataidekriitikoiden asiantuntijuutta edesauttavat tekijät, kuten oma aktiivisuus, oman persoonan näkyvyys ja halu oman asiantuntijuuden jatkuvaan kehittämiseen ovat paljolti samoja kuin muillakin freelance-kirjoittajilla. Samaten kriitikoiden asiantuntijuutta ja sen kehittämistä hankaloittavat tekijät, kuten työskentelyn osa-aikaisuus ja ulkopuolisuus työyhteisöistä sekä työskentelyn reuna-ehdoista päättävistä järjestelmistä, vaikuttavat samoilta, kuin esimerkiksi Pakkasen tutkimilla freelance-journalisteilla. Huolimatta siitä, että kuvataidekriitikot ovat varsin vakituisia avustajia verrattuna moniin muihin, liittyy myös heidän työsuhteeseensa jatkuvuuteen ja asemansa tulevaisuuteen epävarmuutta.

Kuvataidekriitikon työn osa-aikaisuudella ja toimituksen ulkopuolisuudella tuntuu olevan suuri vaikutus kriitikoiden rooliin journalismin kentällä. Pakkasen kuvailema freelancereiden ”heikko

neuvotteluasema” (2011, 172, 179) tuntuu pätevän myös kriitikoihin. Pakkanen käyttää sanaa neuvotteluasema, koska hänen näkökulmansa on journalismin myymisessä; itse näen laajemmin freelancereiden keskusteluaseman heikoksi, koska heidän mahdollisuutensa vaikuttaa sanomalehden sisällöllisiin valintoihin ja tulevaisuuden suuntiin vaikuttaa hyvin rajallisilta. Vaikka erityisalan asiantuntemus pakenisi ydintoimituksesta, kuten laajassa avustajien käytössä on vaarana (Pakkanen 2011, 119), päättää kulttuuritoimitus tai konsernijohto kuitenkin siitä, mihin suuntaan kulttuurijournalismia kuljetetaan. Avustajasopimuksella työskentelyn ongelma näyttää olevan, että itse työn tekijä loittonee tai jopa irtaantuu päätöksentekoprosesseista ja päättäjistä, jotka määrittelevät työtehtävän vaatimukset. Kriitikoiden leimautuminen yhden juttutyypin kirjoittajiksi ja sijoittaminen ei vain toimituksen vaan jopa journalismin ulkopuolelle saattavat edelleen vaimentaa kriitikoiden ääntä toimitusten korvissa. Kriitikoiden kategorisointi esteettisen paradigman ja taidekentän edustajiksi saattaa vahvistaa heidän ulkopuolisuuttaan. Tällä hetkellä kriitikot asemoidaan selkeästi Hujasen kuvaileman ”professionaalisen journalismin diskurssin” ulkopuolelle. Työn osa-aikaisuus myöskin vaikuttaa kriitikoiden mahdollisuuksiin ja haluun toisaalta neuvotella asemastaan journalismin kentällä ja toisaalta pyrkiä kehittämään kulttuurikritiikkiä tai edes ottaa osaa tähän keskusteluun. Haastatteluista käy ilmi, että vaikka kriitikot monisanaisesti kritisoiivat kulttuurijournalismia ja -kritiikin muutoksia, vain harvoin nämä keskustelut kantautuvat toimituksiin. Sen sijaan kriitikot pyrkivät mukautumaan toimitusten määrittelemiin uusiin reuna-ehtoihin ja vaatimuksiin.

Suunnan kuvataidekritiikin kehittämiseksi sanomalehdissä antavat etupäässä toimituksessa työskentelevät henkilöt – henkilöt, joilla ei välttämättä ole kovinkaan perehtyneitä asiantuntijuuden toiseen kenttään, nimittäin taiteeseen – vaikka suurimman osan sanomalehtien kulttuurikritiikistä kirjoittavat freelance-kriitikot. En väitä, että kummallakaan on parempia tai edes välttämättä kovin erilaisia vastauksia siihen, kuinka kuvataiteesta pitäisi sanomalehtien sivuilla kirjoittaa. Kuitenkin voisi olla tarpeen hyödyntää myös kriitikoiden näkemyksiä sekä kritiikin että laajemminkin kulttuurijournalismin tulevaisuuden suunnasta eikä suoralta kädeltä sivuuttaa heitä pelkkinä taidekentän torvina. Sinällensä ei ole uusi ajatus, että työyhteisöjen luovuutta ja asiantuntemusta voidaan kehittää yhteistyöllä erilaisten toimijoiden kesken ja että työtavat kehittyvät ja uusia, luovia ratkaisuja syntyy, kun erilaiset toimijat tuovat esille omat näkemyksensä (Kronqvist ja Pulkkinen 2007, 198). Mielestäni kulttuurijournalismin tilanteessa varsinkin toimituksen ulkopuolisilla toimijoilla saattaisi olla virkistäviä kehitysehdotuksia. Jos ei muuta, näkemyksien moninaisuus ainakin ruokkii journalismin ja kulttuurijournalismin tavoitetta monipuolisuuteen. Esimerkiksi yksi haastatteluista ei halua erotella sanomalehden kuvataidekritiikkiä muista erilliseksi juttutyypiksi,

vaan puhuu mieluummin taidejournalismista kokonaisuutena, jossa hyödynnetään laajasti yli kulttuurirajojen erilaisten kirjoittajien asiantuntemusta:

Mielestäni taidejournalismi sisältää sen, että voi olla erityyppisiä juttuja, ja että niistä voidaan kirjoittaa elävästi, kiinnostavasti ja asiantuntevasti, ilman, että [--] jutut ovat kevyitä ja pinnallisia, mikä on mielestäni hirveän pinnallisesti sanottu, koska niistä asioista, joista kirjoitetaan, niin niistä voi myös kirjoittaa hyvin, mukaansatempaavasti, hauskasti ja nautittavasti ilman, että teet kompromisseja sisällön kanssa. Ei se tarkoita, että juttu on vailla substanssia, vaikka siitä kirjoitetaan kiinnostavasti. [--] Yksi asia, josta tykkään aika paljon kansainvälisissä päivälehdissä, että ne käyttävät – koska haluavat pitää omat sivunsa elävänä – aika suurta määrää sen tyyppisiä avustajia, jotka ovat ekspertejä jollain tietyllä alueella. Kun tulee näyttely, niin ne käyttävät kirjailijoita, elokuvaohjaajia tai mitä tahansa ihmisiä, joilla on intohimo juuri kyseiseen asiaan, jotka kirjoittavat siitä omasta vinkkelistään. Ne ovat sen arvion ohessa. Kun tätä suomalaista kenttää seuraa, niin täällä voisi ehkä enemmän käyttää toisten taiteenlajien asiantuntemusta tuomaan sitä, minkä takia esimerkiksi Britanniassa ja Yhdysvalloissa taideasiat ovat etusivun uutisia. (H6)

Kyse on myös sanavalinnoista: miksi kulttuurijournalismin esteettisen paradigman ääripäätä kuvaa nimike kriitikko, joka kuitenkin viittaa todelliseen ammattiryhmään, joka ei enää sijoitu kovinkaan selkeästi esteettisen paradigman ääripäähän; tai toisaalta miksi päivälehtikriitikkoihin viitataan yhä nimikkeellä kriitikko? Eikö tilanteessa, jossa kriitikoiden asiantuntijuus on laajasti kahdelta kentältä ja jossa kriitikot kirjoittavat etupäässä kulttuurijournalismin tavoitteiden ja ihanteiden mukaisesti ja myös tarpeen vaatiessa muita juttutyyppisiä yhdisteleviä kokonaisuuksia, olisi luontevampaa käyttää kirjoittajista nimikettä, joka liittäisi heidät tiiviimmin journalismin kenttään kuin nykyinen?

Varsinkin kun myös taidekentältä kantautuu näkemys, että kriitikot eivät enää puhu taiteilijoille tai ota osaa taiteen kehityskeskusteluun (Heikkilä 2012b, 228–230), ja toisaalta taidekenttäkin kokee, että päivälehtikritiikin tavoite on ensisijassa pyrkiä selventämään yleisölle taiteen lähtökohtia, muotoja ja olemusta (Tihinen 2012, 137). Kysymys on siitä, kuinka kauan päivälehtikritikoista voidaan käyttää kriitikko-nimikettä, joka asemoi heidät tavalla, joka ei kuvaa parhaalla tavalla nykytilannetta, vaan itse asiassa liittää kirjoittajiin monia heidän asiantuntijuudelleen epäolennaisia ja jopa epäsuotuisia merkityksiä ja mielikuvia sekä entisestään korostaa heidän ulkopuolisuuttaan toimituksesta ja journalismin kentästä.

Vielä tällä hetkellä suurin osa haastattelemistani kuvataidekriitikoista pitää kiinni statuksestaan kriitikkona. Moni haastatelluista kertoo tarkoituksella rakentaneensa kriitikkoidentiteettiään. Tämä kertomus itsestä ammatillisena toimijana liittyy keskeisesti haastateltujen elämäntarinaaan kokonaisuudessaan, sekä vaatii omien arvojen ja tavoitteiden ja työn arvomaailman ja arvosidonnaisuuksien sopimista toisiinsa. Tosin ammatillinen identiteetti ei välttämättä liity niinkään työskentelytapoihin, asiantuntijuuden osa-alueisiin tai työskentelyn lopputulokseen, vaan pikemminkin siihen, mitä toimijat pitävät tärkeänä ja mitä he haluavat edistää. Haastatelluille tämä

asia on taide, ja kuvataidekriitikko ammatillisena identiteettinä sitoo heidät taiteeseen ja taidekenttään. Ehkä taidekentän arvoissa ja taidekenttään viittaavassa kriitikon ammatti-identiteetissä on jotain sellaista, joka peilaa paremmin haastateltujen näkemyksiä kuin journalismin kenttä. Tosin moni haastatelluista myös kritisoi juuri kriitikko nimeen liittyviä ennakkoluuloja, ja muutama haluaakin viitata itseensä jo freelance-kuvataidekirjoittajana. Tosin sanomalehti on vain yksi heidän ilmaisukanavansa.

7.3. Tutkimuksen ongelmat ja jatkotutkimus

Jo tutkimuksen johdannossa sekä aineisto- ja metodiosassa olen pohtinut joitain tutkimukseeni liittyviä ongelmia. Tutkimuksellisen viitekehyksen ja käsitteiden kannalta ongelmallisinta lienee, että koko paketti keikkuu kahden kentän rajalla, minkä vuoksi kaikkiin käsitteisiin ja ilmiöihin vaikuttaa varsin moninainen joukko tekijöitä ja toimijoita. Vaikka pohdin kuvataidekriitikoiden asiantuntijuutta niin taidekentän kuin kulttuurijournalismin kantilta, näkökulmani on selkeästi journalistinen, mikä näkyy tutkimuskirjallisuuden painottumisesta journalistiseen tutkimukseen, kun taas taidekentän tutkimus jää varsin ohueksi. Lisäksi ongelmia aiheuttaa se, että monet pohdiskelemani käsitteet, kuten asiantuntijuus, tuntuvat olevan hyvin monitulkintaisia ja kontekstisidonnaisia. Käsitteistön kannalta ainakin ajatuksellisesti ongelmalliseksi koen sen, että suurin osa käyttämästäni tutkimuskirjallisuudesta käsittelee kulttuurijournalismia kokonaisuudessaan ja toisinaan myös hyvin teoreettiselta kannalta. Oma näkökulmani on kuitenkin kulttuurijournalismin yhdessä osa-alueessa, eli kuvataidekritiikissä, ja lähestymistapani asiantuntijuuteen ja sen tutkimiseen hyvin käytännönläheinen. En kuitenkaan ole antanut tämän hidastaa pohdintaa liialti, vaan näen, että oman tutkimukseni anti on siinä, että se kyseenalaistaa kulttuurijournalismista tehtyjä yleisiä havaintoja esittelemällä yhden osa-alueen ja sen toimijoiden näkemyksen.

Kaikkeen laadulliseen tutkimukseen liittyy aina väärin- ja ylitulkittamisen riski. Olen pyrkinyt minimoimaan tulkintaan liittyviä riskejä nostamalla aineistosta paljon suoria lainauksia, jotka selittävät tekemiäni havaintoja haastatteluista, sekä selittämällä tarpeen vaatiessa lainauksien laajempaa kontekstia, jolla saattaa olla merkitystä haastateltujen esittämiä mielipiteiden ja havaintojen rajaamiseksi ja perustelemiseksi. Toisaalta, koska käyttämäni käsitteet ovat monitulkintaisia, en voi olla aina varma siitä, kuinka haastateltavat ovat itse ymmärtäneet kysymyksenasettelun tai ovatko he ymmärtäneet kysymyksen samalla tavalla kuin minä tai muut haastateltavat. Haastatelluista ja heidän roolistaan olen kertonut perustietoja ja lisähuomautuksia,

jos olen kokenut, että niillä on merkitystä mielipiteisiin. Lisäksi olen varsin seikkaperäisesti selostanut tutkimukseni lähtökohtia ja tekemiäni rajoituksia aineiston valinnassa ja käsittelyssä. Kuitenkin toisten ihmisten ajatuksenkulun, mielipiteiden ja puhumistapojen ymmärtäminen ja tulkitseminen on aina ongelmallista lähtien yksittäisten sanojen merkityksistä aina toisiinsa liittyvien asioiden hahmottamiseen pitkissä haastatteluissa. Tämän lisäksi sanomattakin selvää on, että tulkintaani on ohjannut näkökulmani journalismin opiskelijana ja tarkoitukseni tarkastella kuvataidekriitikoiden asiantuntijuutta osana journalismin kenttää. Vielä kun ottaa huomioon monien tutkimukseen liittyvien käsitteiden hämäryyden, monitulkinnallisuuden ja kontekstinvaraisuuden, vaara näkemyseroille ja väärinymmärryksille on ilmeinen.

Lisäksi, koska aineistoni on lopulta opinnäytteeksi varsin laaja, en kykene jokaista yksityiskohtaa esittelemään, vaan olen tehnyt joitain yleistyksiä ja yhteenvetoja kriitikoiden puheesta ja sanavalinnoista. Myönnän, että varsinkin johtopäätöksissä olen tehnyt joitain varsin mutkattomia yleistyksiä kuvataidekriitikoista ja kulttuurikriitikoista yleisestikin. Analyysiosassa kyllä selitän tarkemmin näiden näkemysten taustoja, viitekehystä ja niihin liittyviä perusteluja ja erilaisia näkemyksiä. Johtopäätöksissä en myöskään keskity niinkään kuvataiteen kriitikoihin vaan kriitikoihin yleensä, koska loppujen lopuksi kuvataiteen erityisasiantuntijuus ei osoittautunut kovinkaan merkitykselliseksi tutkimuksen kannalta. Kuitenkaan haastateltujen mielipiteitä ja näkemyksiä tai tekemiäni havaintoja ei voi varsinaisesti yleistää kyseisen kuvataidekriitikoiden ryhmän ulkopuolelle. Havaintoni tai päättelyni eivät myöskään kerro kenestäkään yksittäisestä kuvataidekriitikosta tai heidän asiantuntijuudestaan, sillä kriitikoiden joukko on varsin kirjava. Loppujen lopuksi tarkoitukseni kuvataidekriitikoiden joukon avulla on ollut kyseenalaistaa joitain kriitikoihin jo aiemmin liitettyjä olettamuksia ja määrittelyjä.

Tutkimuksessa on ensisijaisesti kyse haastateltujen omista mielipiteistä. Vaikka olen pyrkinyt kriittisesti arvioimaan heidän sanomisiaan joissain kohdin, en voi jatkuvasti kyseenalaistaa heidän sanomisiaan tai tarkistaa niiden paikkansapitävyyttä. Kuvataidekriitikoista piirtyy tutkimuksessa varsin myönteinen kuva, ja heidän asiantuntijuutensa näyttäytyy laajana sekä journalismin tavoitteisiin sopivana ja journalismia hyödyttävänä voimavarana. Kuitenkin esimerkiksi toimituksissa työskentelevillä kulttuuritoimittajilla tai toimitusten esimiehillä saattaa olla hyvinkin erilainen käsitys haastateltujen ja muiden sanomalehtiin kirjoittavien avustajien asiantuntijuudesta. En myöskään ole tietoinen esimerkiksi niistä perusteista, joiden mukaan työt jakaantuvat toimitusten kulttuuritoimittajien ja ulkopuolisten avustajien kesken kulttuuritoimituksissa, tai siitä, millaisessa roolissa kulttuuritoimittajat näkevät ulkopuolisten avustajien olevan ja miten toimittajat suhtautuvat ja suhteuttavat itsensä kriitikoihin. Mielestäni nämä kaikki ovat mielenkiintoisen

lisätutkimuksen arvoisia kysymyksiä. Toisaalta minua kiinnostaisi myöskin tietää, mitä taidekentän toimijat, esimerkiksi taiteilijat, todella ajattelevat kritiikistä. Yleensä ottaen journalistisen tutkimuksen tulee hahmottaa aiempaa tarkemmin myös journalismin reuna-alueita ja siirtyä myös toimituksen ulkopuolelle, sillä sinne näyttää vähitellen siirtyvän myös merkittävä osa journalistisesta työstä.

Lähteet

- Alastalo, Marja ja Maria Åkerman. 2010. ”Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä”. Teoksessa *Haastattelun analyysi* (toim. Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen). Tampere: Vastapaino, s. 372–392.
- Bourdieu, Pierre. 1986 (1979). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (kään. Richard Nice). London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Bourdieu, Pierre. 1993. ”The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed” (ilm. 1983, kään. Richard Nice). Teoksessa Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production* (toim. Randal Johnson). Cambridge: Polity Press, s. 29–73.
- Chadwick, Whitney. 2007. *Women, Art, and Society* (4. painos). London: Thames & Hudson Ltd
- Eräsaari, Risto. 2002. ”Avoimen asiantuntijuuden analytiikka”. Teoksessa *Asiantuntijoiden areenat* (toim. Ilkka Pirttilä ja Susan Eriksson). Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä: Paino Kopijyvä Oy, s. 21–40.
- Eskola, Jari ja Juha Suoranta. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Eteläpelto, Anneli ja Katja Vähäsantanen, Päivi Hökkä, Susanna Paloniemi. 2014. ”Why Identity and Agency are Relevant to Professional Learning”. Konferenssiesityksen tiivistelmä. Jyväskylän yliopisto. Saatavilla: http://www.propel.stir.ac.uk/downloads/Paper036_Etelapelto_Anneli.pdf [Tarkastettu 30.9.2015]
- Heikkilä, Martta. 2011. ”Miten käsitteellistää taidetta? Kriitiikin kriisi ja taiteesta puhumisen monet kriteerit”. *Synteesi*, 3, s. 13–27.
- Heikkilä, Martta. 2012a. ”Johdanto: Taiteesta puheeseen”. Teoksessa *Taidekriitiikin perusteet* (toim. Martta Heikkilä). Helsinki: Gaudeamus University Press, s. 11–54.
- Heikkilä, Martta. 2012b. ”Kriitiikin yleisö ja taidekriitiikin monet yleisöt”. Teoksessa *Taidekriitiikin perusteet* (toim. Martta Heikkilä). Helsinki: Gaudeamus University Press, s. 227–249.
- Heikkonen, Aino. 2012. *”Heistä on tullut kriitikoita pienellä k:lla” Musiikkikriitiikin muutos Helsingin Sanomien kulttuuriosastossa 1990–2010*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Hellman, Heikki ja Maarit Jaakkola. 2009. ”Kulttuuritoimitus uutisopissa: kulttuurijournalismin muutos Helsingin Sanomissa 1978–2008”. *Media & viestintä* 32/2009, s. 24–42.
- Hirsjärvi, Sirkka ja Helena Hurme. 2011. *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Hoikkala, Tommi. 1993. *Katoaako kasvatus, himmeneekö aikuisuus? Aikuistumisen puhe ja kulttuurimalli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hujanen, Jaana. 2014. ”Toimittajien rajankäyntejä ammattilaisista ja amatööreistä journalismin tuotannossa”. *Media & viestintä*, 37/2014, s. 38–55.

- Hurri, Merja. 1993. *Kulttuuriosasto: symboliset taistelut, sukupuolvikontflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Tiedotusopin väitöskirja. Tampereen yliopisto.
- Ihonen, Markku. 2000. "Mitä on hyvä kritiikki?". Teoksessa *Teatterikäräjät. Kangasala 26.–28.5.2000* (toim. Anna-Liisa Tapio). Tampere: Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos, s. 11–17.
- Jaakkola, Maarit. 2010. *Kulttuurispecialistista kulttuurigeneralistiksi? Kulttuurijournalistisen professionalismin muutos, esimerkkinä Helsingin Sanomien kulttuuriosasto*. Tiedotusopin lisensiaatintutkielma. Tampereen yliopisto.
- Jaakkola, Maarit. 2014. "Outsourcing views, developing news: Changes in Art Criticism in Finnish Dailies 1978-2008". *Journalism Studies*, vol. 16, osa 3. London: Routledge, s. 383–402.
- Jaakkola, Maarit. 2015. *The Contested Autonomy of Arts and Journalism: Change and continuity in the dual professionalism of cultural journalism*. Tiedotusopin väitöskirja. Tampereen yliopisto.
- Johnson, Randal. 1993. "Editor's Introduction". Teoksessa Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, s. 1-28.
- Jokinen, Heikki. 2007. *Mustaa valkoisella: Freelance-journalistin opas*. Helsinki: Suomen Journalistiliitto Ry.
- Jyrkiäinen, Jyrki. 2008a. *Journalistit muuttuvassa mediassa*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja B 50. Tampereen yliopisto.
- Jyrkiäinen, Jyrki. 2008b. *Journalistit muuttuvassa mediassa: verkkoliite*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja B 50. Tampereen yliopisto. Saatavilla: <http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-7385-2> [Tarkastettu 2.4.2015]
- Järvelä, Kaisa. 2012. *Keskustelukumppani, menovinkki vai totuuden kertova taiteen tulkki? Aamulehden teatterikritiikin tehtävät kymmenen lukijan näkökulmasta*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Kangaspunta, Veera. 2011. *Pölkkytaiteilijasta muodon mestariksi. Kain Tapperin ura kulttuurijournalismin peilinä*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Kronqvist, Eeva-Liisa ja Minna-Leena Pulkkinen. 2007. *Kehityopsykologia: Matkalla muutokseen*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit.
- Leppäjärvi, Anne. 2003. *Kalapaperista huikeaan analyysiin: Kritiikin asema suomalaisella teatterin kentällä vuonna 2002*. Taideaineiden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Linkala, Minna-Kristiina. 1995. *Tutkimuskohteena taidekritiikki: Ilmiön teoreettinen jäsenyys kolmesta näkökulmasta*. Tiedotusopin lisensiaatintutkielma. Tampereen yliopisto.
- Longhurst, Brian. 2007. *Cultural Change and Ordinary Life*. Berkshire: Open University Press.
- Mikkola, Kaisu. 1972. *Maakuntalehden kulttuuritoimitus*. Teoksessa *Kulttuuritoimittaja* (toim. Kaisu Mikkola). Oulu: Suomen Kulttuurirahasto, s. 29–38.

- Naukkarinen, Ossi. 2005. ”Taiteistumisen muodot”. Teoksessa *Taiteistuminen* (toim. Yrjänä Levanto, Ossi Naukkarinen ja Susanna Vihma). Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B79, s. 8–36.
- Nieminen, Hannu ja Mervi Pantti. 2009. *Media markkinoilla: Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen* (uudistettu painos). Helsinki: Loki-Kirjat.
- Nørgaard-Kristensen, Nete ja Unni From. 2011. *Kulturjournalistik. Journalistik om kultur*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Pakkanen, Irene. 2011. *Käydään juttukauppaa: Freelancerin ja ostajan kohtaamisia journalismin kauppapaikalla*. Viestinnän väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.
- Pietilä, Antti-Pekka. 2007. *Uutisista viihdettä, viihteestä uutisia: Median muodonmuutos*. Helsinki: Art House.
- Pietilä, Kauko. 2012. *Journalismi ammattina: Journalismiprofession teoria*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pirttilä, Ilkka ja Susan Eriksson (toim.). 2002. *Asiantuntijoiden areenat*. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä: Paino Kopijyvä Oy.
- Ronkainen, Suvi ja Leila Pehkonen, Sari Lindblom-Yläne, Eija Paavilainen. 2011. *Tutkimuksen voimasanat*. Helsinki: WSOY.
- Ross, Karen ja Virginia Nightingale. 2003. *Media and Audiences: New Perspectives*. Maidenhead: Open University Press.
- Ruusuvuori, Johanna ja Pirjo Nikander ja Matti Hyvärinen. 2010. ”Haastattelun analyysin vaiheet”. Teoksessa *Haastattelun analyysi* (toim. Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen). Tampere: Vastapaino, s. 9–38.
- Ruusuvuori, Johanna ja Liisa Tiittula. 2005. ”Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus”. Teoksessa *Haastattelu – tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus* (toim. Ruusuvuori ja Tiittula). Tampere: Vastapaino, s. 22–56.
- Salonen, Aino. 2013. *Mistä on hyvät kulttuurisivut tehty? Laatu kulttuuriosastojen esimiesten kokemana*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Shusterman, Richard. 1997. *Taide, elämä ja estetiikka: Pragmatistinen filosofia ja estetiikka* (suom. Vesa Mujunen). Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Stangos, Nikos (toim.). 1994. *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism* (1974, 3. uudistettu painos). Lontoo: Thames & Hudson Ltd.
- Supinen, Miina. 2003. *Sanomalehden kulttuuritoimittajan ammatti-identiteetti*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Tihinen, Juha-Heikki. 2012. ”Kuvan ja kielen välissä – kuvataidekritiikin kirjoittamisesta”. Teoksessa *Taidekritiikin perusteet* (toim. Martta Heikkilä). Helsinki: Gaudeamus University Press, s. 118–141.
- Tiittula, Liisa ja Johanna Ruusuvuori. 2005. ”Johdanto”. Teoksessa *Haastattelu – tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus* (toim. Ruusuvuori ja Tiittula). Tampere: Vastapaino, s. 9–21.

Turner, Stephen. 2001. "What Is the Problem with Experts". *Social Studies of Science*, vol. 31, nro 1, s. 123–149.

Vehkoo, Johanna. 2010. *What is Quality Journalism and How It Can Be Saved*. The Reuters Institute for the Study of Journalism Fellowship -tutkielma. Oxfordin yliopisto.

Vehkoo, Johanna. 2011. *Painokoneet seis! Kertomuksia uuden journalismin ajasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Vähämäki, Jussi. 2003. *Kuhnurien kerho: Vanhan työn paheista uuden hyveiksi*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Lehtiartikkelit ja blogikirjoitukset

Kantokorpi, Otso. "Kuinka elämäni kapitalismin henkisenä ammattihoorana yhtäkkisesti lakkasi", *Alaston kriitikko* -blogi, 6.4.2013. Saatavilla: <http://alastonkriitikko.blogspot.fi/2013/04/kuinka-elamani-kapitalismin-henkisena.html> [Tarkastettu 18.3.2015]

Lyytinen, Jaakko. "Kuka kaipaa kriitikkoa: Median murros voi olla sanomalehtikritiikille uusi mahdollisuus". *Helsingin Sanomat*, 9.4.2013. Saatavilla: <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1365392799719> [Tarkastettu 29.8.2015]

Liitteet

TEEMAHAASTATTELU

I PERUSTIEDOT

1. Nimi
2. Syntymävuosi
3. Koulutus
4. Pääasiallinen ammatti
 - a. Kuinka kauan olet työskennellyt kyseisessä ammatissa?
 - b. Jos ei yhtä selkeää ammattia, millaisia ammattinimikkeitä käyttää itsestään?
5. Työskentely kuvataidekriittikkona
 - a. Kuinka usein kirjoitat kuvataidekriittikkejä?
 - b. Kuinka kauan olet kirjoittanut kuvataidekriittikkejä?
 - c. Mihin julkaisuihin kirjoitat aktiivisesti?

II AMMATILLINEN KOULUTUS JA TAUSTA SEKÄ OSAAMISEN RAKENTUMINEN

Teemat: koulutus, ammatillinen tausta, harrastuneisuus, osaaminen eri alueilla ja osaamisen raja-alueet

1. Kerro tarkemmin, millainen koulutus ja ammatillinen tausta sinulla on?
2. Kuinka olet päätenyt kirjoittamaan kuvataidekriittikkiä? (esim. aiempi kokemus, harrastukset)
 - a. Millaiset asiat taustassasi ovat mielestäsi eniten edesauttaneet kuvataidekriittikon asiantuntijuutesi muodostumista?
3. Millaisia tietoja ja taitoja kuvataidekriittikko mielestäsi tarvitsee työssään? Millaisista tekijöistä näet, että kuvataidekriittikon asiantuntijuus muodostuu?
 - a. Mitkä näistä koet tärkeiksi?
 - b. Mitkä koet vähemmän tärkeiksi? (Vrt. Jaakkola: ydin- ja reuna-alueet)
 - c. Mitkä näistä ovat vahvuuksiasi?
 - d. Missä koet, että sinulla on kehitettävää tai koet tarvitsevasi lisätietoa?
 - e. Missä osa-alueissa ja miten olet tietoisesti pyrkinyt kehittämään osaamistasi?
 - f. Ovatko kuvataidekriittikojen tieto- ja taitokriteerit mielestäsi muuttuneet viime aikoina? Miksi/miksi eivät? Miten vaikuttaa sinuun?
 - g. Mihin mielestäsi oma asiantuntijuutesi kuvataidekriittikkona perustuu?
4. Oletko erikoistunut johonkin kuvataiteen osa-alueeseen? Miksi/miksi et?
 - a. Mistä kuvataiteen alasta kirjoitat itse mieluiten? Miksi?
 - b. Kuinka mahdollista ja mielekästä kuvataidekriittikoiden erikoistuminen on Suomessa?
5. Kirjoitatko muuta kulttuurikriittikkiä kuvataidekriittikin lisäksi? Miksi/miksi et?
 - a. Millaiset ovat/olisivat valmiutesi muun kulttuurikriittikin kirjoittamiseen?
 - b. Millaiset tiedolliset tai taidolliset tekijät erottavat juuri kuvataidekriittikot muiden kulttuurin alojen kriitikoista?
6. Kirjoitatko muuta kuin kritiikkiä? Miksi/miksi et?
 - a. Millaiset ovat/olisivat valmiutesi muihin töihin?
 - b. Millainen on/olisi kiinnostuksesi muihin journalistisiin töihin?
 - c. Miten koet eroavasi tiedoiltasi ja taidoiltasi toimittajista, jotka kirjoittavat kuvataidekriittikkiä?

7. Kuinka paljon seuraat kuvataidekirjoittelua ja -kriittiköitä netissä?
 - a. Koetko eroavasi muista kuvataidekriittiköistä kirjoittavista henkilöistä, mm. blogikirjoittajista?
8. Olisitko kiinnostunut työskentelemään kokopäiväisesti?
 - a. Olisiko kokopäiväinen työskentely mielestäsi mahdollista?

III TYÖSKENTELYTAVAT

Teemat: työskentelyprosessi, suhde kulttuuritoimitukseen ja yleisöön, onnistumiset sekä epäonnistumiset ja ”hyvän” kritiikin määrittely

- **Haastateltavan kirjoittaman kuvataidekritiikin pohjalta, mutta aina myös suhteessa tyypilliseen tilanteeseen**
1. Kuvaile kyseisen kuvataidekritiikin työskentelyprosessia ideasta valmiiksi tekstiksi?
 - a. Kuinka hyvin tämä kuvaa työskentelyäsi tyypillisesti?
 2. Miten sanomalehti median vaikuttaa työskentelyysi ja kritiikkiisi?
 - a. Millainen vaikutus lehden toimituksella on ollut työskentelyysi ja toisaalta lopputulokseen?
 3. Millaisena näet kuvataidekritiikkisi yleisön, ja keitä siihen kuuluu?
 - a. Miten otat lukijat huomioon kirjoituksissasi?
 - b. Otatko taiteilijat jotenkin huomioon kritiikkeissäsi?
 - c. Millainen on suhteesi erilaisiin instituutioihin tai muihin taidemaailman toimijoihin?
 4. Miten koet, että asiantuntijuutesi näkyy valmiissa tekstissä?
 - a. Tyypillisesti? Millaisissa kohdissa tässä tekstissä? Konkreettisia esimerkkejä.
 - b. Millä tavoin perustelet näkemyksesi kritiikkeissä?
 - c. Pyritkö osoittamaan asiantuntija-auktoriteettiasi tekstissä? Miksi/miksi et? Miten?
 5. Jos ajatellaan mainitsemiasi asiantuntijuuden osatekijöitä, miten luulet, että vahvuutesi ja heikkoutesi näkyvät kirjoittamassasi tekstissä?
 - a. Kerro konkreettisten esimerkkien avulla, missä koet onnistuneesi kritiikissä?
 - b. Kerro konkreettisin esimerkein, mitä olisit tehnyt toisin?
 6. Millaista on mielestäsi ”hyvä” kuvataidekritiikki?
 - a. Mikä kuvataidekritiikissä on mielestäsi tärkeää?
 - b. Miten tämä näkyy kirjoittamassasi kritiikissä?

IV VIITERYHMÄT, SUHTEET JA ARVOT

Teemat: kytkökset muihin toimijoihin ja viiteryhvät, työskentelyn tavoitteet, asema ja vapaus sekä kuvataidekritiikin kehittäminen

1. Millaisiin eri toimijoihin näet, että olet kuvataidekritiikkona työskentelysi kautta kytköksissä?
 - a. Keitä näet kuuluvan työyhteisösi?
 - b. Mitkä näistä yhteyksistä ovat mielestäsi tärkeimpiä työskentelyllesi? Miksi?
 - c. Keiden toimintaa seuraat aktiivisesti ja arvostat alallasi? Miksi?
 - d. Millainen on oma asemasi toimintakentälläsi?
2. Millaisia tavoitteita ja pyrkimyksiä olet asettanut kirjoittamallesi kuvataidekritiikille tai itsellesi kritiikkona?
3. Millaisia arvoja koet kuvataidekritiikkona edustavasi?
 - a. Millainen on oma taidekäsityksesi ja kuinka se vaikuttaa sinuun kuvataidekritiikkona? (esim. suhde kahtiajakoisuuteen, taideteoreettinen käsitys – realismi, ekspressionismi, formalismi, instrumentalismi)
 - b. Kuinka hyvin mielestäsi arvosi ja tavoitteesi sopivat journalistiseen kontekstiin?
4. Millaiset asiat rajoittavat työskentelyäsi, ilmaisuasi tai mielipiteitäsi kuvataidekritiikkona?

5. Miten sanomalehtikritiikin kenttä ja luonne on mahdollisesti muuttunut viime aikoina?
 - a. Mitä mieltä olet mahdollisesta muutoksesta?
 - b. Miten muutos vaikuttaa sinuun kuvataidekriitikkona?
 - c. Millaiset toimijat tai tekijät ovat vahvimmin määrittämässä päivälehtien kuvataidekritiikin suuntaa tulevaisuudessa?
6. Kuinka suomalaista kuvataidekriittiköä voitaisiin tulevaisuudessa kehittää?
 - a. Millaista sisältöä haluaisit kulttuuriosastolle enemmän?
7. Muuta oleellista sanottavaa kuvataidekriitikoiden asiantuntijuudesta Suomessa tällä hetkellä?

KRITIIKIT

Hannu Castrén:

VÄRIKÄSTÄ, LYYRISTÄ JA LEVEÄOTTEISTA

VÄRIN VOIMALLA – Urpu Ilasmaan maalauksia Keski-Suomen taidemuseossa 1.3. saakka

Taidemaalari Urpu Ilasmaa muutti 1970-luvulla Pohjois-Karjalasta Jyväskylään. Yhä edelleen hän on Jyväskylän taiteilijaseuran jäsen, vaikka onkin asunut 1990-luvulta lähtien Helsingissä. Hänen ensiesiintymisensä Jyväskylän taiteilijaseuran vuosinäyttelyssä oli vuonna 1995. Taiteilijaseuran historiikin, *Ryhmäkuvassa* kirjoittanut tutkija Marjo-Riitta Simpanen nosti juuri Ilasmaan esiin kyseisen vuoden vuosinäyttelyä esitellessään. Dokumenttina vastaanotosta on lainaus Keskisuomalaisen kuvataidekriitikon Kyösti Sorjosen kritiikistä. Sorjonen oli heti valmis sijoittamaan Ilasmaan maalaukset mahdollisimman täsmälliseen kohtaan seuran uudistuvassa ryhmäkuvassa.

Sorjonen kirjoitti, että Ilasmaalla näyttää olevan santasmaista lyyrisyyttä perustana, mutta toteutus on leveäotteisempaa. Sorjosen lause ei varmastikaan 40 vuoden jälkeen monelle aukene eikä sitä muistane tuolloin vuosinäyttelyssä käyneenkään. Sanattomana tuntemuksena se kuitenkin nousee pintaan, kun luo yleissilmäyksen Urpu Ilasmaan yksityisnäyttelyyn.

Sorjonen kiteytti taiteilijaseuran ytimen käsitteellä Keskisuomalainen värimaalaus. Häntä voisikin pitää suorastaan keskisuomalaisen värimaalauksen koulukuntakriitikkona. Taiteilija, johon hän rinnasti Ilasmaan maalaukset on Erkki Santanen. Santasen kollegatkin kohottivat hänet vilpittömästi lyyrisen ilmaisun ja kolorismin ylärekisteriin.

Myöhemmin muun muassa Helmer Selin, koulukunnan kriitikko ja mentori, totesi, että eikö Juhani Petäjäniemen maalauksissa ole paljossa samasta kysymys kuin Santasenkin. On kyllä, paitsi että Petäjäniemi sekä kyseenalaisti että uudisti abstraktin maalauksen kriteereitä. Minulle ei jääkään enää muuta tehtävää kuin asetella Urpu Ilasmaan taide sopuisasti Santasen ja Petäjäniemen väliin.

Jyväskylän taidemuseossa oleva kokoelmanäyttely *Ehtiihän sinne Pariisiin myöhemminkin* vaikuttaa monella tavoin Urpu Ilasmaan näyttelyn katsomiseen. Ensinnäkin näyttely informoi siitä, millaiseen taiteilijayhteisöön Ilasmaa kaupunkiin tullessaan liittyi. Yksityisnäyttelyn otsikko aivan kuin ilmaisee, miten värimaalaus syntyy: Värin voimalla!

Kokoelmanäyttelyä ”lukemalla” voi paremmin samaistua myös Ilasmaan taiteelliseen kehitykseen. Hän opiskeli Suomen taideakatemian koulussa vuosina 1957-1960. Juuri tuohon aikaan oli hyvin inspiroivaa pohtia suhdetta figuratiiviseen ja non-figuratiiviseen taiteeseen. Kotisivuilla on kuvallinen retrospektio. Vuonna 1962 syntyneen asetelman *Kuivuneet ruusut* oheen hän on kirjoittanut, että se oli maalaus, jossa hän ensimmäisen kerran käsitteli väriä itsenäisenä elementtinä ja luopui kolmiulotteisesta muodosta. Pian hän etenikin sisälle abstraktiin ilmaisuun.

Värin voimalla –näyttelyn uudet maalaukset asettuvat samalle jatkumolle. Maalauspinta jäsentyy käsivaraisesti luoduista rakenteista ja säestävistä siveltimenvedoista, kuin veden liplatuksesta, valon välähdyksestä, tuulen vireestä... Usein toistuvalla vaakalinjalla on ihmeellinen vaikutus maalausten aikaansaamaan vaikutuksen. Ujostelematta katson Ilasmaan teoksia maisemina.

Turhaa on silti tuhлата aikaa täsmällisen maisemakohteen pohdintaan, sillä se ei ole olennaista. Taiteilija itse on kertonut tunnelman tai muiston henkivästä vaikutuksesta aiheiden synnyssä. Kyseessä on siis mielenmaisema, joka sovittautuu vähä vähältä abstraktiin muotoon. Aiheet eivät siis yksipuolisesti määrää, miten maalata. Ilasmaa maalaa vapaasti, etsii, löytää, kokeilee ja peittää, kunnes lopulta tuntee onnistuneensa. Maalaus saa nimen vasta valmiina. Sitten kun väri helähtää.

Urpun Ilasmaa on todennut, että taiteilijalla pitää olla halu uudistumiseen. Kun tarkastelee hänen tuotantonsa kaarta, uudistuminen ilmiselvästi toteutuu pieninä siirtyminä. Uudistumisen todisteita ei kannata kuitenkaan alkaa etsiä, sillä suurennuslasilla katsominen ei kuulu maalausten henkeen.

Sen sijaan huomaa, että mitä suuremmalle kankaalle Ilasmaa on maalannut, sitä vahvempi on lopputulos. Värien voimalla maalaaminen vaatii reilusti pintaa. Silloin myös lyyrinen abstaktismi siirtyy reilun askeleen kohti värikenttämaalauksen ulottuvuuksia ja vieläkin leveämpää otetta.

Hannu Castrén

LUONNON JA JUMALIEN KAKSOISMUOTOKUVIA

Potrait of nature – Myriads of Gods – Nobuyuki Kobayashin valokuvia galleria Ratamossa 8.2. saakka Japanilaisen valokuvaajan Nobuyuki Kobayashin teokset sisältävät tarkasti rajattuja maisemanäkymiä.

Kuvat ovat samankokoisia ja ne on asetettu tasariviin tasavälein ja niitä on paljon. Näin aseteltua kokonaisuutta voi lähestyä vain yhdellä tavalla, alkamalla numerosta yksi ja etenemällä vasemmalta oikealle.

Pian on kuitenkin palattava alkuun ja lisättävä tarkkaavaisuutta: vasemmalta oikealle ja neliösentti neliösentiltä. Nykyvalokuvan strategioihin tottunut nimittäin ajattelee, että jossakin kuvien yksityiskohdissa täytyy olla poikkeama, särö tai oikku. Lopulta katsojan on pakko uskoa, että ainoa este valokuvien välittömälle kokemiselle, on hänen oma levottomuutensa.

Kobayashi kirjoittaa esittelytekstissä, että hänen taiteensa perustuu shintolaisuuteen, jossa luonto nähdään jumalien tyyssijana. Jumaluus on puissa, kivissä, vesissä, pilvissä... Näyttelyn nimi *Luonnon muotokuva – Lukemattomia Jumalia* on hyvin kaunis, mutta ei avaudu aivan täsmällisesti. Sana muotokuva tässä erikoisessa yhteydessä on avainsana. Mieleen tulee muotokuvataiteen yksi erityinen laji, kaksoismuotokuva.

Kobayashin valokuvissa kaksoismuotokuva ei esiinny rinnakkaisessa muodossaan vaan päällekkäin aseteltuna tai pikemminkin yhteen sulautuneena, ykseytenä. Niinpä, kun katsoja lukee kuvia vasemmalta oikealle neliösentti neliösentiltä, hänelle syntyy taiteilijan ohjaamana tarve edetä myös syvyys-suuntaan. Näkyväisen tarkastelu muuttuu henkiseksi matkaksi. Taiteilija uskoo, että kalevalaisen perintömme avulla ymmärrämme hänen kuvansa sisäsyntyisesti. Silti moni *palanee* takaisin numeroon yksi.

Ensin vaikuttaa siltä, että Nobuyuki Kobayashi perustaa taiteensa menneiden aikojen maisemavalokuvan ihanteisiin tai sitten nostalgisromanttinen estetiikka on taktinen vieraannuttamisen keino. Merkinnät valokuvien syntyvuosista palauttavat kuitenkin näyttelyn täsmällisesti nykyvalokuvataiteen piiriin. Vanhat valokuvatekniikat ja piktorialistinen estetiikka ei muutenkaan ole ollut vieras ajatus uuden taidevalokuvan kehityksessä. Kobayashi yhdistää suoran valokuvauksen ja romanttisen maisemakuvan painottamalla jälkimmäistä.

Kobayashi soveltaa historistista menetelmää yksilöllisellä tavalla. Hän ajattelee niin, että käyttäessään valokuvahistorian kestäväntä menetelmää platinavedosta (myös palladiumvedoksena tunnettu) ja japanilaista käsin tehtyä washi-paperia, valokuvat ovat olemassa vielä silloinkin, kun niiden aihe, luonto on jo tuhoutunut. Aikajana on siis mahdollisimman pitkä, sillä se kulkee menneestä nykyhetken kautta tulevaan. Näyttelyn sisältämät ajatuskuviot muodostavat lopulta niin runsaan rihmaston, että katsojan on jo vaikea ajatella jälkipolvensa selaamassa luonnon reliikkejä dystopian arkistossa.

Mieluummin otankin kiinni tiedosta, jonka mukaan taiteilija on kuvannut myös aivan tavallisia maisemadetaljeja rakennetun ympäristön keskellä. Sitä ei absoluuttiseen harmoniaan viritetyistä valokuvista voi millään tavoin päätellä. Ihmisille saattaa kuitenkin jopa yksi puu betoniviidakon keskellä merkitä samaa kuin Kobayashi haluaa valokuvillaan syvähenkisesti viestittää. Se yksikin puu

näyttää olevan vaarassa aikanamme, jolloin tiiviin rakentamisen periaate on muuttumassa vallitsevaksi käytännöksi. –

Hannu Castrén

Outi Finni:

Arki peilaa ihanteisiin Uudessa Kipinässä

Näyttelyyn astuessa nousee ensimmäisenä mieleen ilkeä ajatus: Näiden adonisten maalaaminen on varmaan ollut kivaa. Riikka Niittosen maalauksissa on siloposkisia, passiivisia miehiä rintakehä paljaana ja valkoista kangasta ympärillään.

Lakanan tai toogan raottelusta on lyhyt matka uskonnollisen taiteen alastonkuvastoon, joka tuntuu kummittelevan taustalla. Jalkateriä kuvaavaan maalaukseen olisi helppo lisätä naulojen jättämät haavat. Vaikka tosissani yritän, en saa teoksiin tuoretta näkökulmaa. Kaiken kukkuraksi Niittosen kauluspaitainstallaatio tuo liian selvästi mieleen Kaarina Kaikkosen teokset.

Heikki Hautalan piirtämät miehet ovat ulkoisesti lamaanuneita, mutta päiden sisällä surraa. Erään olkapäällä surraavat lisäksi valtavat kärpäset.

Kaunistelu on näistä miehistä kaukana. Hartiat ovat painuneet kasaan, jalat menevät eri suuntiin ja pienet päät vaikenevat tai sinkoavat irti. Päiden sisällä on sotkua ja ahdistusta.

Hautalan yhtä aikaa terävä ja velto viiva antaa luonteensa kuvien miehille. Muste on saanut levitä uurteita myöten ja roiskua pitkin paperia. Painavaa mustaa tehostaa punainen.

Ensivaikutelma Ulpu Riikosen näyttelystä on, etteivät teokset sovi keskenään samaan tilaan. Näyttelyssä on nimensä mukaisesti ”liikaa kaikkea”.

Ruusuilla peitelty ruumisarkku ja sievät leivokset ovat vastenmielinen yhdistelmä. Keskellä karu ruokapöytä on kuin toisesta maailmasta.

Teokset alkavat väkisinkin keskustella keskenään. Keskustelu voi olla hedelmällistä tai häiritsevää riippuen siitä, miten siihen itse lähtee mukaan.

Riikosen kokoamat arkiset esineet ja tilanteet rakentuvat yllättävistäkin materiaaleista, jolloin esineiden ja tilanteiden tunnistettavuus sekä materiaaleihin liittyvät mielikuvat nousevat keskeisiksi.

Onneksi taiteilija ei ole tyytynyt materiaalien yhdistelyssä pelkästään oivalluksiin vaan panostanut myös aistittavaan kokonaisuuteen. *Eesti*-teoksen pelkistetyt leivokset tunnistaa leivoksiksi väreistä: suklaata, kinuskia, kreemiä, vadelmaa.

Myös Pauliina Hautalan näyttelyssä pääsee herkuttelemaan väreillä. Maalatut talot voi nähdä mielen tiloina. Näissä taloissa asustavat linnut ajatuksina ja pesänrakentajina. Taloista pääsee ulos ja sisään.

Joku ovi saattaa olla lukossa.

Kaikki kotona on taloaiheista viimeistellyin ja vaikuttavin. Hempeiden ja voimakkaiden värien yhdistely on onnistunut. Matot, tikkaat ja muut linjat luovat tilaa ja liikettä. Linnut istuvat tässä talossa katsoen ja odottaen, valmiina lentämään heti, kun keskittyminen on herpaantunut.

Taiteilijan värittämät piirustukset eivät tuo näyttelyyn juuri muuta lisää kuin muistutuksen siitä mielen tilasta, jonka voi saavuttaa vaikkapa juuri värittämällä. Turhat ajatukset menneestä ja tulevasta katoavat, kun paperi täyttyy viiva kerrallaan.

Outi Finni

(ESS 2.12.2014, julkaistu muokattuna)

Kati Heljakka:

Vanhan maan värit

KUVAT

Tommi Hämäläinen:
Piiperontie 1 Nahkaikkunat.
Anne Salmela: Ihminen etsimässä maailman harmonia.

Galleria 3h+k 22. tammikuuta saakka.

● Minkä värinen on vanhuus? Entä; miten maalata kulunutta, kauhtunutta, jo ohitettua? Näihin kysymyksiin tuntuu kollaasinomaisilla sekatekniikkatoillään vastailevan **Tommi Hämäläinen** Galleria 3h+k:n näyttelyssään. Harvalukuinen teosesitys asettuu tilaan kuin tilaustyönä ikään, gallerian tietynlaisista murhemieltä korostaen.

Maalausten nimet kuten *Ruuan haju* tai *Pappa ja televisio* vaikuttavat harmittomilta, mutta teoksiksi tekeydyttyään ne saavat Hämäläisen käsissä 70-lukulaista kerrostalomiljöötä muistuttavat murtuneet, alistuneen apeat sävyt. Arjen monotonisen harmauden keskellä taiteilija kuvaa samalla myös ylimaallista: Neitsyt Marian kuvauksellinen käsittely eroaa varmasti totutusta ja synnytyssaiheiset sekatekniikkakuvat viestivät kuivuneen punan alta muiston sijaan jostain käsillä olevaisesta.

Menetetyn, tai vaihtoehtoisesti syntymisen kipupistees-



sä ollaan niin ikään myös gallerian toisessa salissa, johon **Anne Salmela** on rakentanut maailmankaikkeuden historian museon. Arkiset artefaktit kehystävät tätä avaruudellisiin pohdintoihin rakentuvaa, mielenkiintoisen käsikirjoituksen rytmittämää museokierrosta, jonka taustalla pulppuilee pienoisaaltan elämän vedestä muistuttava auditiivinen näyttös. Installaatio heijastelee mielen metafysiisiä ajatuksia lä-

hinnä teosta taustoittavan tekstin ansiosta. Samaan aikaan kun työn tekstuaalinen osuus kokoaa yhteen informaatiota geofysiikan parista, tarjoaa sen materiaalisuus myös rauhoittumisen paikan läsnäololle maailmantilaan liittyvine pohdintoineen.

Salmela asettelee esinekoosteiden avulla ajatuksia järjestykseen. Niiden aiheena on samaan aikaan uusi ja vanha maailma väreineen ja muistoineen.

KATI HELJAKKA

Viileitä valintoja

KUVAT

JURY: Juuso Leppälä, Samu Raatikainen, Jenni Uusitalo.
Poriginal galleriassa
27. tammikuuta saakka.

● Poriginalin vuosi avautuu komeasti kolmen nuoren taiteilijan yhteisnäyttelyn merkeissä. **Juuso Leppälä**, **Samu Raatikainen** ja **Jenni Uusitalo** taideteot riittäisivät itsenäisestikin näyttelyaineiksi, mutta ajankohtaisessa katselmuksessa ne virittävät gallerian sisätiloihin dramaturgisesti kiinnostavan kokonaisuuden. Leppälän ja Raatikaisen operoidessa kaksikulotteisilla pinnoilla jää Uusitalon installaatiolle kolmiulotteisen ja käsitteellisen taiteen rooli.

Alakerran suurempaan huoneeseen on laskeutunut tummuus, jonka keskiössä kylpee kultaissa valossa tilan ainoa esillepano: luotihylsyillä kirjottu nallerykelmä. Jenni Uusitalon pysähdyttävä teos asettuu Poriginalin alakerran saliin kuin sakraaliin tilaan ikään.



SAMU RAATIKAISEN teoskokonaisuus vuodelta 2014 saa voimansa onnistuneesta ripustuksesta.

Artefaktinen taso on runsas ja sinällään riittävä. Ääniraidan olemassaolo jää väistämättä esinekoosteen varjoon. **SYÖPÄ:Nalleja** on materiaalisesti monikulotteinen ja konseptuaalisesti monitulkintainen aikaansaannos, jolle sanat eivät tee riittävästi oikeutta – soisin taideyleisön kokevan sen paikan päällä.

Yläkerta on tammikuun ajan itseoikeutetusti Raatikaisen ja Leppälän valtakunta. Ensin mainitun sekatekniikkatoiden

harkittu, ajaton pidättyväisyys tarjoaa taukopaikan Leppälän imaginääriselle sarjakuvale, jonka sarjallisuutta rakentaa eri olomuotoja saava seikkailija. Musta on mehukas, miljööt ja maisemat äärimmäisellä pieteetillä pintoihin piirittyjä, eläväisiä. Viileitä valintoja tehnyt JURY toimii erinomaisesti yhteen ja toivoisinkin tekijöiltä uudenvuodenlupauksena tämän: Ylittääkö yhteisnäyttelyllä kotimaankin rajat.

KATI HELJAKKA

Leena Kangas:

<otsikko> Pinnalla, pohjalla ja peilin kehyksissä

Dreaming of the Sea. Lauri Rotkon ja Jukka Rapon näyttely Kemin taidemuseossa, Marina Takalon katu 3, 25.3. saakka.

Kalle Nurmisen näyttely Kemin historiallisessa museossa, Marina Takalon katu 3, 3.5. saakka.

Kuva horisontista ja meren peilitynystä pinnasta auringonlaskussa, sen rinnalla kuva meren pohjasta, jonka vesi on levän lähes läpinäkymättömäksi samentama. Valokuvaajat Lauri Rotko ja Jukka Rapo ovat kuvanneet Itämeren jo usean vuoden ajan. Rotkon kuvat näyttävät pinnan yläpuolisen maailman usein hyvin kauniina ja idyllisenä. Rapo sukeltaa pinnan alle, jossa Itämeren todellinen tila paljastuu. Tämä vihreänruskea meri näyttää usein aivan kuolleelta.

Yhdessä Rotko ja Rapo rakentavat kuvistaan kokonaisuuden, jossa liikutaan pinnan ylle ja alle vuorotellen. Itämeri näyttäytyy paitsi elinympäristönä ja maisemana myös ihmisen toiminnan ja liikkumisen kenttänä. Kuvia toisiinsa kytkevänä tekijänä - jalat pohjassa, pää pinnalla - on Rotkon merimaisemien rantavesissä usein kuin kysymysmerkinä seisova ja horisonttiin katseleva mies.

Kuvaajat ovat toteuttaneet projektistaan myös valokuvateoksen See the Baltic Sea (Musta Taide, 2013). Siinä kuvien tärkeä sanoma tulee vielä näyttelyä painavammin esille. Koska kuvamateriaalia on runsaasti, olisi näyttelystäkin voinut rakentaa tiiviimmän.

Saman katon alla taidemuseon kanssa Kemin kulttuurikeskuksessa toimii nykyään myös tammikuussa kolmen vuoden kiinniolon jälkeen uusissa tiloissa avautunut Kemin historiallinen museo. Sen uudistetun perusnäyttelyn takaa löytyy tila myös vaihtuville näyttelyille. Siellä esittäytyy ensimmäisenä oululaisillekin lavastajana tuttu Kalle Nurminen. Muun muassa juuri nyt Oulun kaupunginteatterin ohjelmistossa pyörivän Amadeuksen lavastus on hänen käsialaansa.

Nurmisen näyttelynkin voi nähdä näyttämönä. Keskellä on kennopahvista rakennettu kaupunki, joka on pilvenpiirtäjäineen ja viherkattoineen kuitenkin anonyymi, yhtä hyvin nykyhetkeen kuin tulevaisuuteen sijoittuva siirtokunta.

Tärkein tapahtuu Nurmisen peiliteosten kehyksissä. Ne ovat näkyjä, portteja, valtakuntia. Yksityiskohdissaan ylitsepursuvia, kaikenlaisesta pikkusälästä kuumaliimalla kasattuja perintökalleuksia, joissa leikki ja vallan analyysi liittyvät yhteen. Aikamatkan tunnelman viimeistelee viereisestä historiallisen museon perusnäyttelyn sotahuoneesta kantautuva aikalaisselostus Suomen kohtalon hetkistä 1930-luvun lopulta ja sitä säestävä ajan jo huojuuttama urkumusiikki.

Leena Kangas

<otsikko> Tarinoita teoshankintojen takaa

Hyvät mielessä – taidemuseon johtajien kokoelmakimara Oulun museo- ja tiedekeskus Luupin Oulun taidemuseossa, Kasarmintie 8, 30.8. saakka.

Julkisen taidekokoelman kartuttamista ohjaavat monet asiat, mutta reunaehdoista huolimatta myös museokokoelman takaa löytyy aina yksilöitä, joiden tekemien valintojen ja henkilökohtaisen asiantuntemuksen kautta kokoelma muodostuu juuri sellaiseksi kuin se on.

Oulun taidemuseon uusi kokoelmanäyttely nostaa esiin tarinoita teoshankintojen takaa. Tarinoita ovat kertomassa ja hankintapäätöksiä taustoittamassa taidemuseon entiset johtajat Jorma Westerlund (1982-1991), Ullamaria Pallasmaa (1991-2002), Taina Myllyharju (2002-2007) ja Anna-Riikka Hirvonen

(2008-2012). Kukin heistä on poiminut nähtäville omakohtaisia teoshankintojaan ja kirjannut ylös teoksiin liittyviä ajatuksiaan ja muistojaan. Nämä muistelukset ovat luettavissa teosten viereltä.

Kokonaisuudessaan kiintoisimpia ovat ehkä Westerlundin ja Pallasmaan poiminnat. Tämä johtuu jo siitäkin, että heidän johtajakausistaan on eniten aikaa, ja esille nostetut teokset viime vuosina harvemmin nähtyjä. Onpa esillä jotain ainutlaatuistakin, kun Leena Luostarisen aikoinaan Westerlundin työhuoneen seinällä ollut maalaus Aavikolla tapahtuu II (1983) on ensi kertaa oululaisen yleisön edessä.

Erityisen antoisasti teosvalintojaan linkittää taidehistoriaan Pallasmaa. Hän pohtii muun muassa oululaisen kuvanveistäjä Ari Kochin puunkäsittelyn yhtäläisyyksiä romanialaisen Constantin Brâncușin ilmaisun kanssa ja amerikkalaisen pop-taiteen ja uusrealismin vaikutuksia Rauni Liukon taiteeseen, sekä vertaa Jarmo Mäkilää monipuolisuudessaan Picassoon.

Myllyharjun näkökulma on henkilökohtaisin: neljästä Myllyharjun valitsemasta teoksesta kolme on hänen hyvän ystävänsä Moosa Myllykankaan, ja tarina teoshankinnnan taustalla kertoo juuri tuon ystävytyden synnystä. Hirvosen valinnoissa ajallinen ja paikallinen painotus on kauttaaltaan lähellä. Mukana on monta pohjoissuomalaista nykytaiteilijaa ja materiaalina erityisesti puu Niilo Komulaisen, Essi Korvan ja Jussi Valtakarin teosten kautta.

Näyttely kiinnittää huomion myös taidemuseon johtajan tehtävään ja merkitykseen. Toistaiseksi viimeinen Oulun taidemuseon johtaja Anna-Riikka Hirvonen toimii tätä nykyä Luupin yleisöpalvelutyön johtajan tittelillä. Toivottavasti ei ole täysin poissuljettu se ajatus, että museonjohtajan nimike palaa vielä. Kyllä taidemuseo oman johtajansa ansaitsee! Ja onhan Postikin jälleen Posti.

Leena Kangas

Katri Kovasiipi:

Marika Mäkelä 25.1.2015 saakka ti-su 10-18 Sara Hildénin taidemuseo, Laiturikatu 13, Särkänniemi
(Jos haluatte laittaa tähdet, voi laittaa viisi *****)

Maalaus ei ole vain kuva

(tai:)

Marika Mäkelän taiteen ulottuvuuksia et näe valokuvista

Marika Mäkelän teosten äärellä voisi polvistua, tehdä ristinmerkin, tanssia alkukantaisen tanssin tai puhjeta laulamaan. Kurkkulaulua tai aariaa, ihan sama – pääasia, että se on jotain sellaista, mitä itse rakastaa.

Mäkelän maalaukset eivät välity valokuvista. Niiden olennaisin voima syntyy huikaisevasta kolmiulotteisuudesta, joka on nähtävä ja koettava paikan päällä. Välillä maalauksen pinta näyttää puulta, sametilta tai muovilta silloinkin, kun teostiedot kertovat materiaaleiksi vain kankaan, öljyvärin ja pigmentin. Tekstuurien voimallinen elämä tuo maalauksiin ja niiden kohtaamiseen väkevää fyysisyyttä.

Nämä teokset ovat vetovoimaisen aineellisia, ne antavat katsojalleen energiaa ja luvan nauttia myös oman lihansa ja verensä lämmöstä.

Kerroksellisuus kasvaa etenkin Mäkelän tuoreimmissa, 2010-luvun teoksissa yhä voimallisempiin mittoihin, kun pohjamateriaalina todellakin on paksu puu. Reunoja kiertävät, puun olemusta kunnioittavat mutkittelevat kaiverrukset nostavat puunsyyt pintaan herkullisina ja luonnollisen kauniina.

Taltanjäljet ovat tallanneet maalauslustoille eletyn elämän arkisia latuja. Niiden rutiinia rikkovat orgaanisina kiemurtelevat kaiverrukset ja siveltimenjäljet. Harkiten kuvapinnoiksi ketjutetut kimalteet ovat puolestaan kuin pitsiä tai koruompeleita.

Samalla, kun Mäkelän teokset kasvavat yhä veistoksellisempaan suuntaan, ne tekevät loistokkaasti kunniaa taidemaailmassa yleensä kovin aliarvostetulle käsityömaisyydelle ja koristeellisuudelle.

Käsityön tekee taiteen kentällä edelleenkin kirosanaksi sen marginalisoitu maine naisellisena puuhasteluna, kaavamaisena toistona ja tiukkana perinteiden säännöille alistumisena. Vahvan taiteilijan käsissä käsityön ja materiaalisuuden tuntu nostavat kuitenkin pintaan syvällisen kokemuksen pitkäjänteisyyden uutta luovasta, aikaa ja kulutusta kestävästä voimasta.

Nämä teokset välittävät lämpöä, joka voi syntyä vain hitaan tekemisen kautta. *Tiedättehän* (puhuttelu), rakkauskin vaatii vaivannäköä – niin kuin suurimmat rakkautemme, lapsemme, tulevat sitä rakkaammiksi, mitä enemmän heistä on meille vaivaa. Marika Mäkelän teoksista näkee, että ne on tehty ajatuksella ja ahkeruudella, myös arkiseen työstämiseen suostuen. Tuo malttaminen, hitaan kasvamisen ja kypsymisen hyväksyminen, puhuttelee liikutukseen asti. Tätä hitaan tekemisen synnyttämää energialatausta ei myöskään syntyisi ilman käsityömaista, meditatiiviseen toistamiseen suostuvaa työtapaa.

Sara Hildénin taidemuseon näyttely kattaa noin neljä vuosikymmentä kansainvälisesti arvostetun taiteilijan tuotannosta. On kiinnostavaa seurata, miten väriajattelu ja materiaalisuus, teospintojen tekstuuri ovat kehittyneet – ja edelleen kehittyvät. "Suollan pitsiä. Kuin Louise Bourgeois'n hämähäkki. Työni muistuttaa kutomista. Moottorisaha kohtaa kirjontatyön", toteaa Mäkelä itse työskentelytavastaan Sarianne Soikkosen haastattelussa, joka on mukana erinomaisesti toimitetussa näyttelyjulkaisussa. Taideteos sekin!

Katri Kovasiipi

<Kuvatekstit>

Marika Mäkelän maalauksessa Onnen vartija I (2012) kimalle kirjoo pitsiä puulle.

Kuvan krediittitiedot: Sara Hildénin säätien kokoelma / Sara Hildénin taidemuseo © Jussi Tiainen

Marika Mäkelän maalauksessa Idän kukkia (2013) paksun maalauspuhjan esiin kaiverretut puunsyyt luotaavat ajan kerrostumia. *Kuvan krediittitiedot:* Taiteilijan kokoelma © Jussi Koivunen

Marika Mäkelän tuoreimmassa teossarjassa kimalteista on syntynyt teosten elementtejä yhteen kutova, salaperäinen merkkien maailma. Salainen puutarha, Verbena (2014)

Kuvan krediittitiedot: Taiteilijan kokoelma © Paula Kukkonen

Jaakko Rönkkö:

Edvard Munchin näyttely avaa Didrichsenin uudistuneen taidemuseon

Norjalaismaalari Edvard Munchin (1863 -1944) edellinen laaja näyttely nähtiin Helsingissä viisitoista vuotta sitten. Niinpä nyt avautuva Elämän tanssi - näyttely on tapaus. Kiinnostus Munchin taiteeseen on maailmalla korkealla :viime vuonna tuli kuluneeksi 150 vuotta hänen syntymästään. Se, että näyttely avautuu Didrichsenin taidemuseossa on kymmenen vuoden neuvottelujen tulos. Uudistetun museon turvatoimet ovat huippuluokkaa ja täyttävät lainaajien vaatimukset. Norjan kuningatar Sonja on näyttelyn suojelija.

Näyttelyn ydin on Oslon Munch - museon Stenersen - kokoelman öljyväriyöt. Muita lainaajia ovat Tukholman Thielska Galleriet, Göteborgin taidemuseo, Oslon Nasjonalmuseum, Prins Eugens Waldemarsudde, Ateneumin taidemuseo ja Turun taidemuseo. Teoksia on kaikkiaan viitisenkymmentä. Rolf E.Stenersen (1899 -1978) oli menestyvä nuori meklari, kun hän aloitti Munchin teosten keräämisen. Monimutkaisen ja pitkään kestäneen ystävyuden aikana Stenersen hankki kokoelman, joka on nykyisin Oslon Munch - museon hallussa. Stenersen kirjoitti myös klassisen elämäkertateoksen Edvard Munch: lähikuva suuresta mestarista (1945).

Didrichsenin museon maalausosio onkin suurelta osin Stenersen - kokoelmasta. Teokset ovat edustava kokoelma norjalaismaalari tuotannosta ja ovat tänäkin päivänä väkevästi läsnä. Edvard Munch kuuluu 1900 - luvun alun kansainvälisesti keskeisiin taiteilijoihin. Symbolistina aloittanut maalari yhdisti ilmaisuunsa ekspressiivisen elementin, joka oli aikanaan kumouksellinen. Munchin kokemat vastoinkäymiset - sairaudet ja läheisten menetykset - siirtyivät hänen taiteeseensa. Hän pystyi kuitenkin näkemään henkilökohtaisen ahdistuksensa yli ja ilmaisi yhtenä ensimmäisistä taiteilijoista modernin ihmisen eksistentiaalisen ahdistuksen. Munchia kiehtoi koko uransa ajan ihmisen tapa olla ja kokea ja myöhäistuotannossaan hän siirtyi kuvaamaan tavallisia ihmisiä arjessaan.

Munch teki keskeisistä teoksistaan lukuisia versioita eri tekniikoin. Erotiikka oli aiheista tärkeimpiä ja sen ympärille kietoutuivat elämän ja kuoleman teemat. Näyttelyssä on muutama näiden aiheiden mestariteos. Vaikuttavimpia on öljymaalaus Vampyyri (1893), jonka teemaa Munch toisti sekä maalauksissa että grafiikassa. Sairas lapsi (1907) on sekä osuva henkilökohtaisen tragedian kuvaus että ajan kuva. Tämä aihe oli taiteilijan mielessä kauan. Maalauksesta on olemassa varhaisversiona jo vuodelta 1886. Kuoleman läsnäolon aistii Munchin riehakkaimmissakin maalauksissa. Näin myös Elämän tanssi - maalauksessa (1921), jossa kirkkaasta paletista huolimatta on melankolian pohjavire. Akseli Gallén - Kallela ja Edward Munch olivat taiteilijakaverukset . Saatuaan Norjassa niskaansa paheksuntaryöpyyn näyttelystään Munch pakeni Berliiniin, jossa hän esiintyi samassa näyttelyssä Gallén - Kallelan kanssa 1895. Munchin maalaukset olivat jo avoimen ekspressiivisiä, Gallén - Kallela taas kehitteli Kalevala -sarjaansa ja luopui symbolismista kansallisromantiikan hyväksi. Elämän tanssi - näyttelyssä on Akseli Gallén - Kallelan maalaama, erinomainen muotokuva taiteilijaystävästään vuodelta 1895. Suomessa oli ymmärrystä Munchin taiteelle. Ateneumin taidemuseo hankki aikanaan kaksi hienoa maalausta: Gustav Schieflerin muotokuva (1908) ja Kylpeviä miehiä (1907-1908), jotka ovat mukana näyttelyssä.

Näyttelyn grafiikan osasto on yhtenäinen ja loistava. Tukholman Thielska Galleriet ei ole koskaan aiemmin lainannut grafiikkaansa ulkopuolisiin näyttelyihin. Didrichsenin museoon saadut vedokset näyttävät Edvard Munchin monipuolisena ja ilmaisua uudistavana taiteilijana. Ne kokoavat yhteen taiteilijan keskeiset, maalauksissakin käsitellyt teemat. Useimpia meistä on värähdyttänyt jokin näistä teoksista: Suudelma, Mustasukkaisuus, Huuto, Kuollut äiti, Ilta, Kuoleman suudelma.

Jaakko Rönkkö

Edvard Munch - Elämän tanssi

6.9. 2014 - 1.2.2015

Didrichsenin taidemuseo, Helsinki

Koti, josta tuli taiteen koti

Tuskimpa Rolf Stenersenin kokoelman maalaukset olisivat saaneet osuvampaa esittelypaikkaa kuin Helsingin Kuusisaarella sijaitseva Didrichsenin taidemuseo. Tanskalaissyntyinen liikemies Gunnar Didrichsen (1903 - 1992) ja suomenruotsalainen Marie - Louise Didrichsen (1903 - 1992) aloittivat taideteoshankinnat Suomen kultakauden teoksista. Satunnaiset ostot muuttuivat pian systemaattiseksi taidekokoelman keräämiseksi.

Viljo Revellin 1958 suunnittelema Villa Didrichsenistä tuli karttuvan kokoelman koti. 1964 taloon rakennettiin museosiipi ja se avattiin yleisölle seuraavana vuonna. Nyt teoshankinta oli muuttunut kansainväliseksi ja kokoelmiin kuului mm. ryhmä brittiveistäjä Henry Mooren teoksia; muidenkin modernistien nimilistä kasvoi pitkäksi ja edustavaksi. Suomalainen taidetta hankittiin ja Didrichsenit olivat Reidar Särestöniemen ensimmäisiä ymmärtäjiä. Muinaisten kulttuurien kokoelma karttui 1960-luvulla; museolla on lähes 400 esineen kokoelma itämaista ja esikolumbiaanista taidetta.

Remontissa ollut kotimuseo avautui yleisölle kesäkuun alussa ja nyt alkanut Edvard Munchin näyttely nostaa Didrichsenin museon ansaitun huomion kohteeksi.

Jaakko Rönkkö

Kuvia osoitteesta <http://holvi.artstudio.fi/didrichsen>

Lars Saari:

APEC BLUE JA SKORPIONI

Sinisellä planeetalla. Turun Vartiovuoren tähtitorni ja vesivarasto 11.1. asti.

Talousjärjestö APECin marraskuisen Pekingissä järjestetyn vuosikokouksen ”tuloksiin” kuului uusi, ironialla sävytetty värinimi, APEC Blue. Raskaista ilmansaasteista kärsivä isäntäkaupunki rajoitti liikennettä ja sulki tehtaita kokouksen ajaksi. Ja katso, kymmenen päivän ajan myös tavalliset pekingiläiset saivat nauttia puhtaasta ilmasta ja sinisestä taivaasta! Kolumnisti Megumi Hayashin (TS 6.12.2014) sanoin: APEC Blue on jotain kaunista joka ei kestä kauaa.

Huoli maailman tilasta koskettaa tietysti myös taiteilijakuntaa ja siksi Suomen taiteilijaseuran 150-vuotisjuhlallisuuksiin liittyvältä *Sinisellä planeetalla* -näyttelyltä odottaa APEC-sinistä kestävämpiä kannanottoja aikamme suuriin kysymyksiin.

Kokenut kuraattori Marketta Haila teki jo Porin taidemuseon johtajakaudellaan, silloin nimellä Marketta Seppälä, useita näyttelyitä, jotka käsittelivät biosfäärin kysymyksiä. Erityisesti muistan kunnianhimoisen *Animal. Anima. Animus* -näyttely vuodelta 1998. Nyt teeman suuruus ja esillepanon suppeus asettavat teoksille kohtuuttomia odotuksia. Näyttelytilat ovat toki symbolisesti tarkoitukseensa soveliaita.

Meri Peuran vesivarastoon installoitu ekotietoinen minimalismi toimii. Jättimäistä lipastoa muistuttava teos *Planeetan arkisto* (2013) muuntaa näyttelykävijän hengitysilman kosteuden jääksi. Teos viittaa syvälle Huippuvuorten kallioon louhittuun ns. Tuomiopäivän holviin, johon pyritään säilömään maapallon kaikkien viljeltyjen kasvilajien siemenet. Suuren katastrofin sattuessa ikirouta suojelee siemenpankkia. Noin 800 000 näytteen joukkoon kuuluu Koskenkorvan valmistukseen jalostettu Botnia-ohra.

Elina Juopperin *Château Vaux le Vicomte, parterre dessiné (Pirunkurussa)* -teoksen nimi viittaa ranskalaiseen barokkilinnaan, joka on kuuluisa puutarha-arkkitehti André Le Nôtre sinne vuosina 1655-61 suunnitteleman muotopuutarhan vuoksi. Taiteilijan hiustatuointi viittaa muotopuutarhan

luontoa alistavaan geometriaan – ja kritisoi ihmisen suuruudenhullua kuvitelmaa luonnon yläpuolelle asettumisesta.

Antti Laitinen käsittelee luontosuhdettamme usein absurdit mittasuhteet saavan ”uudisraivaajan” uhon kautta. Taiteilijan megalomaanisesta mutta perimmiltään turhat voimanponnistukset ironisoivat maskuliinista tapaa valloittaa maailma. Kovin pieniä ovat tulokset seitsemän minuutin, seitsemän tunnin ja seitsemän vuorokauden uurastuksesta.

Turun akatemian vuonna 1819 valmistuneen tähtitornin kolmannen kerroksen rotunda on tilana ympyränmuotoinen. Kutakuinkin sellaiseksi antiikin ”kartografit” kuvittelivat asutun maailman, *oikoumenen*. Tunnetun maailman ympärillä velloii suuri Okeanos-virta, maailman kaiken veden alkulähde.

Okeanos on myös IC-98:n eli Patrik Söderlundin ja Visa Suonpään pimennettyyn rotundaan installoiman uuden ääni- ja valoteoksen nimi. Pimeä tila on itsessään vaikuttava. Hieno on myös tilan täyttävä säveltäjä Max Savikankaan äänikollaasi, jonka ytimessä on Savikankaan Helsingin kamarikuoron laulajien kanssa tekemä sovitettu suomalaisesta kansanlaulusta *Kun minä kotoani läksin. (niin pilvet ne varjoili./ Oi, miten kovan kohtalon/ mulle maailma tarjosi!)*. Ihmisääniä kehystää Okeanosin aaltojen pauhu.

Rotundan pimeyden rikkoo yksinäinen spotti, joka valaisee katon stukkokoristeista tähtimerkki Skorpionin. Kristillisessä ikonografiassa skorpionin viittaa Juudakseen, Kristuksen kavaltajaan. Antiikissa skorpionin symboloi Afrikkaa, yhtä neljästä maanosasta. Skorpioniin liitettynä haikeasta suomalaisesta kansanlaulusta tulee yleisinhimillinen lähtemisen allegoria, joka viittaa paremman elämän toivossa henkensä Välimeren armolle asettaviin venepakolaisiin.

Symbolisesta avoimuudesta huolimatta – tai ehkäpä juuri sen takia – Okeanoksesta muodostuu kansainvälisen tason teos, jonka runollisen pinnan alla väreilee Euroopan linnoitusta – *oikoumeneä* – kritisoi subteksti.

Lars Saari

Maila-Katriina Tuominen:

(Tuominen ei lähettänyt minulle kritiikkiä ennen haastattelua, mutta haastattelutilanteessa hän näytti minulle useita kirjoittamiaan kritiikkejä, joista käytän kyseistä kritiikkiä esimerkkinä.)

Timo Valjakka:

Seurapiirimaalari tallensi 1700-luvun Tukholman arjen ja juhlan

Välähdyksiä 1700-luvun elämästä. Pehr Hilleström 11.1. saakka Sinebrychoffin taidemuseossa (Bulevardi 40). Ti, pe 10–18, ke–to 10–20, la–su 11–17.

Jos ruotsalainen taidemaalari Pehr Hilleström (1732–1816) eläisi nyt, hän saattaisi olla yhteiskunnan ylemmillä askelmilla viihtyvä lehtikuvaaja. Sen lisäksi, että hän teki tilaustöitä kuningas Kustaa III:lle ja kuvasi hovin seremonioita, hän tallensi maalauksiinsa porvariston elämää, teatteriesityksiä ja kansankulttuuria, asetelmia ja arvorakennuksia.

Hilleström oli suosittu seurapiirikuvaaja, mutta myös varsin etevä maalari. Maalarina häntä näyttävät kiinnostaneen ruukit ja takomot sekä 1700-luvun Tukholmassa yleiset tulipalot, joita hän kuvasi sekä aiheiden dramaattisuutta korostaen että paikalle rientäneen reporterin tarkkuudella.

Hilleströmin muotokuvien malleista tunnetuin lienee hänen ystävänsä, runoilija ja muusikko Carl Michael Bellman.

Tärkeä vaihe Hilleströmin pitkällä uralla oli vuosien 1757–58 Ranskan matka, jolloin hän työskenteli Pariisissa Boucherin ateljeessa ja oli jonkin aikaa myös Chardinin oppilaana. Etenkin Chardinin vaikutus näkyy selvästi hänen sommitteluidensa selkeässä jäsentelyssä.

Kansankuvauksiin kuuluu mainio kuva karjalaisesta perheestä 1780-luvulta. Hilleström ei koskaan ehtinyt Suomeen, vaan toteutti teoksensa Tukholmassa kansatieteellisen materiaalin pohjalta. Asetelman kuvitteellisuutta korostaa viereinen, taalinmaalaista perhettä esittävä maalaus, jonka miljöönä on sama ”karjalaispirtti”.

Timo Valjakka

Raili Tang maalaa kuin nuori maalari

Raili Tangin ja Donald Sultanin maalauksia 8.2. saakka Galerie Forsblomissa (Lönnrotinkatu 5). Ti–pe 11–18, la 11–16, su 12–16.

”Raili Tang maalaa kuin nuori maalari”, kuulin erään katsojan sanovan hänen näyttelyssään. Olin salaa iloinen Tangin (s. 1950) puolesta, sillä hän ei enää ole nuori maalari. Hän debytoi 1970-luvun puolivälissä ja on sittemmin pitänyt runsaat 30 yksityisnäyttelyä.

Huomio kertoo kuitenkin Tangin uusien maalausten intensiteetistä ja energiasta. Hän on vaihtanut hitaasti kuivuvat öljyvärit nopeaan akryyliin ja suuret kankaat paperiarkkeihin. Muutos on tuonut hänen ilmaisuunsa uudenlaista vapautuneisuutta ja intohimoa.

Näyttelyn maalaukset ovat paperiarkeista sommiteltuja vapaamuotoisia kollaaseja, jotka ikään kuin leijailevat seinällä. Ne ovat myös korostetusti kaksiulotteisia ja kilpien kaltaisia, ominaisuus jota niiden pintaan lisätyt lehtikulta ja -hopea korostavat.

Tang on myös jättänyt viimeaikaisiin maalauksiinsa sisältyneet figuratiiviset viittaukset. Hän luottaa yksinomaan väreihin, joita hän käyttää rohkeasti ja varmasti. On selvää, että kaikki näitä teoksia edeltäneet näyttelyt ovat olleet tarpeen. Näin rikkaaseen ja mehevään värinkäyttöön eivät nuoret maalarit yllä.

Taiteilijana Tang on abstrakti ekspressionisti, joka tavoittelee teoksissaan sitä mikä on sanojen tuolla puolen. Tyyliuunnan oppien mukaisesti hänen maalauksensa eivät ole kuvia kokemuksista, vaan kokemuksia itsessään, kauniita ja aistillisia.

Tangin taiteen ilo ja intohimo saa hänen rinnallaan esiintyvän Donald Sultanin (s. 1951) puoliabstraktit kukkamaalaukset näyttämään kalpeilta. Yhdysvaltalaisesta Sultanista on tullut ammattitaiteilija sanan kielteisessä merkityksessä: hänen uusien teostensa toteutus on huippuluokkaa, mutta niiden sisältö jää varsin ohueksi.

Timo Valjakka